

# سارع طه وهارسمت

بحث في جدلية العمارة

رفعت المجادري



شايح طه وهارمى



# سأري طررها رسمت

البحث عن جدلية العمارة

رفعت الجادرجي



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.  
ص.ب. ٥٠٥٧ - ١٣ (خودان) بيروت - لبنان

\* رفعة الجادرجي : شارع طه وهامر سمث

\* الطبعة الأولى ١٩٨٥

\* جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

\* الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.

ص.ب: ٥٠٥٧ - ١٣ (شوران) بيروت - لبنان

هاتف : ٨١٠٠٥٥/٦ تلکس : ٢٠٦٣٩ دلتا - لبنان .

تحرير: عطا عبد الوهاب



ولد رفعة كامل الجادرجي في بغداد ١٩٢٦. درس العارة في لندن ٤٦ - ٥٢. مارس مهنة العارة في العراق والأقطار العربية ٥٢ - ٧٨. شغل مناصب مهنية وإدارية في الحكومة العراقية وفي فترات متعددة منها رئيس شعبة الخمسة في مديرية الأوقاف العامة ٥٤ - ٥٦. مدير عام الحية الفنية الخامسة (الاسكان) وزارة الاعمار ٥٨ - ٥٩. رئيس هيئة التخطيط في وزارة الاسكان ٦٢ - ٦٣. مستشار امانة العاصمة ٨٠ - ٨٢. التحق بجامعة هارفرد عام ٨٢ لاجراء البحوث في التنظير المعاري. بشكل التصوير الفوتوغرافي هواية أساسية يمارسها بين الحين والآخر. حيث أجرى مسحاً فوتوغرافياً للعارة والتطور الاجتماعي في العراق وبعض الأقطار العربية. له العديد من الدراسات عن الفن المعاري نشرت في مجلات عربية وأجنبية.

#### مؤلفاته:

- صورة أب: الحياة اليومية في دار السياسي كامل الجادرجي. (النص عربي) ٨٥.
- مفاهيم ومؤثرات: نحر عارة دولية متأطرة. (النص انكليزي) ٨٥.
- عارة رفعة الجادرجي: مجموعة ١٢ لوحة احيية، طبعة محدودة بـ ١٠٠ نسخة. (النص انكليزي) ٨٤.



## الشكر

ان الشروع بنيتة هذا العمل وبالصيغة التي جاء بها لم يكن ليتم لولا ذلك الزحام والتوافق في العمل بيني وبين عطا عبد الوهاب . والذي على أساسه قام بتحرير هذا المؤلف . لله مني الشكر الأول.

- وقد اسهم في اعداد الصيغة النهائية للعمل كل من عبد الرزاق البارح ومحمد باقر علوان . كما اسهمت أيضًا في تنظيم الكتاب مريكا بابا ونعم خالد الهاشمي .

- صمم الكتاب : جردي وتشلاندا  
عط العنوان : محمد سعيد الصغار  
صمم الغلاف : فباء العزاوي  
التخطيط الفني : هاشم سميرجي

- وأخيرًا اقدم للقبس زوجتي شكر الزمالة المتواصل في جميع مراحل الكتاب . وأعخص بالذات فترة التحرير والواقعة بين ٢٠٢٤ إلى ٨٠/٤/٩ .

## الإهداء إلى :

بسيم  
غيدة  
هند  
أولاد أمينة الجادرجي

ريم  
هلا  
أولاد باسل الجادرجي

سليمان  
كامل  
مي  
أولاد نصير الجادرجي

ردينة  
عمران  
أولاد يقطان الجادرجي

زيد  
عبد الله  
لينا  
أولاد قحطان عبد الله عوني

١



## المحتويات

الصفحة	
٥	استهلال
٧	في شارع طه ٣٧ - ١٩٤٦
١٩	في هامرست ٤٦ - ١٩٥٢
٥٧	المانفستو
٦٩	توطئة الاطروحة
٧٧	البحث نحو جدلية العمارة
	المقدمة
٧٨	المطلب الاجتماعي في العمارة
٧٩	التقنية في العمارة
٨٠	التناقض الجدلي في العمارة
٨٧	الشكل
٩٢	دور الفرد في تكوين الشكل
١٠٠	الطراز وحركة الشكل
١١٣	تقييم العمارة
١٣٧	رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العمارة (ترجمة من الانكليزية)



في ضحى أحد الأيام وأنا بسيارتي في باب الشرقي متجهًا بها إلى وسط بغداد توقف السير،  
فإذا بأحد المعارف، نزار النقيب، يتوقف في نفس صف السير الذي كنت فيه وسمعتة يناديني  
من سيارته،

- قائلاً: هل سمعت؟

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان.

- قلت: ماذا؟

- قال: قحطان عوني مات.

قلت لا، وكررتها في نفسي وأنا اتجه نحو دار قحطان وأقول: لا، لا.  
لم يكن قحطان عوني صديقاً لي فحسب لمدة تريد على ثلاثين عاماً، بل انه عاصري  
وعاصرته في تطوير أفكارنا، ثم صرنا سوية مهندسين معماريين وظل أحداً يؤثر بالآخر  
فتناقش ونتخاصم، حتى أضحي لكل منا دور في تطور الآخر، وبقينا صديقين متزاملين

طوال تلك السنوات. قلت في نفسي، بعد سماعي النبأ بموته المفاجيء، ان لابد من كتابة سيرة التطور الفكري للحركة الممارية في العراق. تلك الحركة التي لم نعاشرها نحن الاثنين فحسب، بل كان لنا نصيب في خلقها وتطورها. والذي اكتبه الآن ما هو إلا حكاية ظهور نواة فكرية ورواية بعض النبد لتطلعات تجمعت بمرور الزمن - ممارسة وتجربة وخبرة - حتى باتت اشبه شيء بمدرسة لها قواعدا وتأثيراتها في داخل العراق وخارجه.

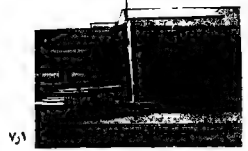
غير أن الذي اكتبه ليس تاريخاً لهذه الحركة أو المدرسة، بل هو محاولة لتدوين سيرة معارفة كما ادركتها شخصياً مع خلفياتها التي عايشتها بنفسي.

لم تكن العارفة لنا مهنة فحسب، بل كانت اسلوب معيشة، وبوسعي القول اننا عشناها عيشة ملء، لذا فان كتابة السيرة هذه هي عرض ذكريات عن فكرة، ذكريات عن خلق الفكرة ونموها وتطورها حتى بدت فلسفة لنا تهيمن علينا، نضيف اليها ونقتبس منها ونستشهد بها، وتارة نسيء اليها وأخرى نسيء هي اليها.

وانه إذا قيل لي: ما هي أهمية هذه الفلسفة، أو كيف اقيمها؟ أقول: عندما يتم تأهيل العراق، ليتمكن من انتاج عمارة عراقية متقدمة، فرمما ستكون العارفة التي نتناولها، نفسها إحدى تلك المقومات، أو بعض المعطيات لذلك الانتاج في المستقبل.

كذلك أقول أن عسر ظروف العمل لا يمكن أن تقبل ذريعة لتبرير انتاج باهت، إذا ما على المرء إلا أن يستمر في الاضافة، أكثر فأكثر، حتى نحمد مكتته الذاتية.

رفعة الجادرجي  
أبو غريب : ١٩٨٠



٧٩١

في شارع طه ١٩٣٧ - ١٩٤٦

قد يبدو ما سأكتبه في هذه الفقرات الافتتاحية أشبه بالتكرار لما رويته في «صورة أب»، وهو ليس كذلك. إذ سيكون لهذه الخلفية التي اضعها هنا تأثير كبير على تطوري الذهني وفي العارة بالذات، كما سيظهر ذلك بالتدريج.

في منتصف الستينات كنت اجالس والدي كامل الجادرجي، فتحدث عن تطور العارة في العراق. كانت طاولة كتابته مصبوغة بلون الخاكي المخضوضر من الدهن اللامع، وقد اكملت في صيف ١٩٣٩، ولم تكن طاولة مستطيلة ذات شكل تقليدي. إذ إحدى جوانبها يقف موازياً للجدار ويتطابق معه، وتمتد الطاولة من هذا الجدار إلى جانبها الآخر بزاوية قائمة عليه، فتعكف بنصف دائرة وتلتف حول مقعد الجلوس وتقف في نهاية الجانب الآخر بضلع ذي زاوية قائمة وموازي إلى الطاولة ككل. وذلك لتسهيل الحركة من موقع الكرسي الخلفي إلى مختلف مواقع الجلوس في غرفة المكتبة. وقد صممت أبعاد الطاولة وأحجامها بتخطيط مسبق يأخذ بنظر الاعتبار الوظائف المخصصة للاستعمال مثل خزن القرطاسية بمختلف أنواعها

٧٩١

دار كامل الجادرجي. منظر من الشمال الشرقي. شيد في ١٩٣٩.



وأشكالها وكمياتها وأحجامها. ولم تكن قرطاسية تلك الطاولة هي مما يوجد عادة على مكاتب الناس. كانت متعددة ومتنوعة. المحابيات من أربعة أنواع على الأقل. الصمغ من كثافات مختلفة ولأغراض مختلفة. الحبر لا تقل ألوانه عن عشرة. وأدوات كثيرة غيرها من المقاصيص وریش الأقلام والمساطر، التي تزدحم على سطح الطاولة، بحيث يتساقط بعضها على الأرض أحياناً.

كنت أقول في أحاديثنا تلك انه لا بد، في هذه المرحلة على الأقل، من وضع بعض المعايير لعمارة عراقية تتميز باحتوائها لقواعد التقنية الحديثة ولقواعد الجمالية المعاصرة، كما تتميز باستنادها إلى أساس من التراث العراقي العربي وكنت أقول أيضاً ان الأمر لشاق حقاً. فبالإضافة إلى كون المهمة معقدة بحد ذاتها، فإن ما يزيد في تعقيدها وجود تلك الثغرة في التاريخ الحضاري المماري في العراق وسائر بلدان الأمة العربية. وان خطواتنا بطيئة بسبب قلة العاملين في هذا الميدان وهم على قلتهم لا تربطهم مؤسسات لجمع ونشر الأبحاث والاتجاهات والابداعات. كذلك كنت أقول بأنني متأثر في هذا الصدد بالعمارة العراقية أكثر من تأثري بعمارة البلاد العربية الأخرى، وكنت أذكر، للتأكيد، أن خلفية العاملين في هذا المضمار لها أهمية خاصة، لذلك نجد بعض المماريين حتى من ذوي الخبرة الدولية والكفاءة العالية غير قادرين على إيفاء الموضوع حقّه بل انهم جاؤوا بأشكال أوطر زائفة تدل على فقر في المعرفة للخلفية المحلية. كنت أضرب مثلاً على ذلك بأعمال الممار الأمريكي ستون الذي صمم فندق فينسيا في بيروت ودار السفارة الأمريكية في دلي الجديدة، وكذلك بأعمال مؤسسة سوم كفنندق هلتن في اسطنبول. كنت أذكر هذه النماذج باعتبارها قد قيمت في المحيط المماري العالمي كنماذج متميزة استطاعت الحفاظ على بعض سمات العمارة المحلية.

كنت استطرد وأقول انه حتى الطفولة لها أثر في التكوين الابداعي لدى الممار وأذكر انني شخصياً متأثر حتى بالدار التي سكنها في الحيدرخانة، خاصة بعض عناصرها المتميزة كأعمال الخشب في الدوار الذي يكمل الأعمدة المسندة للطائرات. عندها اتبّه الوالد وقال لي: هذا غير ممكن لأن عمرك آنف لم يكن يزيد على خمس سنوات وهو لا يساعد الحافظة على أن لا تنسى. فقلت: من طاولته ورسمت عليها مخطط الدار. فاستغرب.

في ١٩٩٠ م. والابن ساء دار سكن على قطعة أرض شمال بغداد (شارع طه) فكلف المهندس التصميم الأول فأجرى عليه التصميم الثاني، وكان الوالد في هذه الأثناء قد تخصص لنفسه في الهندسة المعمارية، فالتفتي على مختلف أنواع القرطاسية مثل المصفاة، والفرش، والكراسي، والستائر، والمساطر والفراجل الخ. ثم كان يلتقي بالفتيين في البيت، وكان قد بدأ العمل على التصميم الثاني، وأنها ما عدا ذلك.

يلوي لدح، من مواليد حلب في سوريا، هرب من مدينة حلب على أثر فشل حركة عسكرية ضد الحكم الفرنسي كان قد أسهم فيها، فبعد باريس ودرس العمارة في البوراء، فعاد إلى العراق واستقرته في أوائل ٣٠ ت. ثم هرب العراق مرة أخرى أثناء حركة رشيد عالي الكيلاني وأصيب بجرح على الحدود العراقية السورية ففقد ألمانيا للتدري ومن ثم توفي بعد ذلك، كان له تأثير مهم في تطور البناء والعمارة في العراق عند تصاحفه بتدريب الأشغال العامة في بغداد. له دور عديده في بغداد أهمها دار الحادرجي وعبد سعيد وعبد الحميد الصواب

## الثواب والخواتم.

انجز البناء وانتقلت العائلة إلى الدار الجديدة في صيف ١٩٣٧ والدار بشكلها العام تحتوي على عناصر ومعالم متأثرة بمدرسة ال بوزار التي ظهرت في فرنسا في منتصف الثلاثينات ، وقد ميز هذا مجد ذاته الدار عن الدور الأخرى التي كانت تشيد في بغداد. على انه عند النظر إلى التفاصيل نجد أنها متأثرة كذلك بمدرستي الباوهاوس والفركبوند اللاتينين بما في ذلك التأثيث ومنظومات الخدمات المختلفة بحيث استطاع الوالد التوفيق بين المدارس الحديثة المختلفة بصورة متجانسة. وقد ظهر ذلك على الكثير من المفردات كريرير نومه مثلاً كما ظهر في تصميم الحديقة وأثاثها أيضاً.



٩٢



٩١

٩١  
الحديقة في دار الحادرجي. الصورة  
١٩٣٨.

٩٢  
دار كاتل الحادرجي. منظر من الجنوب  
الشرقي. الصورة ١٩٣٨.

خلال تلك الفترة انتقل إلى جوارنا المهندس المعاري أحمد مختار ابراهيم. كان من خريجي انكلترا، ومتأثراً بالعادات الحياتية الانكليزية كثيراً.



٩٤



٩٣

٩٣  
احمد مختار ابراهيم. الصورة في ٩٠ ت

٩٤  
عائلة الكتبة ورووف الكتبة في دار  
الحادرجي. الصورة ١٩٣٩.

وهو طويل القامة، جم الأدب، قليل الكلام، فإذا تكلم فصوته هادئ وخافت. مظهره مرتب ونظيف على الدوام، قليل العمل، وهمه الأول راحته الشخصية ولباسه واصل و اجتماعاته ومراسيم طعامه ذات الطابع الغربي. وكان المركز الوطني بالنسبة لأحمد مختار من الأهمية بمكان كبير لما له من علاقة وثيقة بنشريات الدولة التي كان يعبرها نقفاتاً غير قليل. وبما انه كان موظفًا في دائرة الأشغال العامة التابعة لوزارة الاقتصاد التي شغلها والذي عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ فقد لقي منه دعماً هناك باعتباره أول معمار عراقي حديث، الأمر الذي وثق الصلة بين الاثنين.

وقد قام أحمد مختار بتصميم غرفة صغيرة للجلوس متبعاً نفس الأسلوب المتطور الذي روعي في تصميم طاولة الكتابة وغرفة النوم. ولا أدري من تأثر بمن، لكن هناك تزامناً بين التصميم والانتاج. لذا جاءت النتيجة متجانسة بالنسبة لجميع مرافق الدار. ومن المؤكد أن أحمد مختار هو الذي صمم رفوف الكتب والموقد في غرفة المكتبة وجميع أثاث غرفة جلوس الوالد، والموقد في غرفة استقبال الوالدة.

كان لوالدي جناحه الخاص به. ويفصل هذا الجناح عن الدار حجر قصير وضيق وقد روعي فيه أن تكون باب الممر مزدوجة لمنع تسرب الصوت من الدار إلى الجناح أو بالعكس. كانت الحياة في هذا القسم الآخر من الدار ملأى بالفعاليات. ومستمرة على مدار السنة، فهي إما تخص طقوساً دينية، كصيام رمضان أو الأحتفال بالأعياد، أو تخص طقوساً تقليدية كاحياء ليلة المحية، أو تخص الزيارات الاسبوعية للنساء، أو التحضيرات الموسمية للمؤونة المنزلية. لذا كانت الدار تمتع بالنسوة من صديقات ومستخدمات وهن في هرج ومرج لاعداد المزيات والحلويات أو لتبسيب المخضرات أو لصنع معجون الطاطخة أو عمل المتبيلات. كما كانت تطلق الألعاب النارية في ليالي المحية. فضلاً عن وجود مشتمل خلف الدار يضم الماشية والطيور وكذلك التنور لخنز الأروغة اليومية أو الأنواع الأخرى كخبز العروك مثلاً.

لذلك فإن الدار كانت تضم عالمين متناقضين ومتعايشين معاً. فهناك من جهة هذا العالم التقليدي الذي وصفت جوّه باختصار، وهناك من جهة أخرى الجناح الآخر الذي يشتمل على العالم العلماني، العالم الذي يبرز فيه مناخ المفاهيم العلمانية من تطور وجدلية ومادية ونسبية، وهو عالم قائم بذاته لا يفصله عن العالم التقليدي الآخر سوى ذلك الممر الضيق ذي الباب المزدوج. على انه كان لكل فرد في العائلة حق الاختيار بين العالمين، بين الاعتقاد الساموي وممارسة الطقوس وبين النظرة المادية الانثروبولوجية. والطرف العلماني يحترم ممارسات الطرف الآخر بل ويسهم فيها تارة لحض المتعة وتارة للتعبير عن رأي مكتون مفاده أن لكل منا مفهومه في الحياة وله حق الخيار. كما كان الطرف المؤمن ينظر إلى الطرف العلماني بأنه صاحب الامتياز وله الحق بعدم الالتزام. وهكذا كانت تتعايش عقليتان متناقضتان بانسجام كلي ووثام تام.

في صباح قارص البرد من شتاء سنة ١٩٤١ كنت في انتظار باص كلية بغداد. وكنا قد اعتدنا أنا وقحطان عوني أن نلتقي لبضع دقائق قبل أن يصل الباص ويذهب كل منا إلى مدرسته. جاءني قحطان مسرعاً ذلك الصباح وانأني بحماس قائلاً: ان رفاثيل (وبعني رسّام عصر النهضة) هو ليس احسن رسام في العالم. واستطرد يقول: أتعلم بأننا لا نعلم ماذا يحدث في العالم؟ هناك رسامون معاصرون أحسن من رفاثيل، فالفن ليس للماضي فقط. فسألته: من قال لك هذا؟ ومن هم الذين أحسن من رفاثيل؟ وما هذا الكلام الغريب؟ قال: رسام معاصر فرنسي اسمه بيكاسو، وهذا ما قاله جواد إلى صالح (أي جواد سليم إلى صالح عوني خال قحطان).

صالح عوني، ضابط في الجيش العراقي، له هواية في ص الرسم والفنون عامة، كان يعمل في محيط زمرة قاتل حسن وجواد سليم وعطا صبري وغيرهم، كان له تأثير مباشر على ميل قحطان نحو الفنون ووجهه في هذا المجال

وبما أن مصدر الخبر هو جواد فإننا قبلناه دون نقاش، وتوسعنا في الحديث في اليوم نفسه وفي أيام تالية وشعرنا بضرورة متابعة التطورات الحديثة في فن الرسم وضرورة التفتيش عن المعاصرين.

وقد حدث أن سكن شارع طه في تلك الآونة، والشوارع المجاورة، عدد من الشباب المتعلم والمتطلع إلى الحضارة الأوروبية وخاصة الحركات الفنية فيها والمتطلع كذلك إلى الحركة التقدمية العالمية. وقد كَوّن هؤلاء جَوْاً فَنِيّاً، فكنا أنا وقحطان نتجول فيه معاً أو على انفراد. زرنا مثلاً عبد الملك توري، القصاص اليساري المعروف، فحدثنا عن ترجمته لرواية الأم لـ مكسيم غوركي، كما نصحبنا بشأن الموسيقى بالانتقال من مرحلتنا التي كنا فيها نستمتع لـ رمزي كورساكوف إلى مرحلة أخرى من السماع الجدي حسب تعبيره، مرحلة جايكوفسكي. كنت أزور أيضاً جارنا نجدة فتحي صفوة باستمرار، فكان يرشدني إلى الأدب العربي.

نجدد فني صغرة. مذ صباه تعرّف على الأديب العربي عن طريق لمدته للشيخ علي الطنطاوي - السوري الحنيفة - وس لم تابع دراسة اللغة العربية بنفسه وأكمل دراسة الحقوق في بغداد وبعد تخرجه انتسب إلى السلك التجاري للحكومة العراقية وخدم فيه لمدة ٢٥ سنة. استقال من الوظيفة في سنة ١٩٦٧ وطرح للكتابة. هاجمه منذ صباه. واهتم بالدراسات السياسية والتاريخية. وراضة ما يتعلّق بتاريخ العراق الحديث ولطيفة فلسطين له عوثر وطلقات منفردة في مختلف الصحف العربية ومؤلفات عديدة من أهمّها: «العراق في مذكريات الدبلوماسيين الأجانب». «مكابات دبلوماسية». «بيروبيجان: التجربة السوفيتية لإنشاء وطن قومي يهودي». «وزارة الخارجية الإسرائيلية وكيف تعمل». «عواطف وأحداث في التاريخ». «العرب في الاتحاد السوفيتي». .. الخ. إلى جانب موسوعة ضخمة بعنوان «العراق في الوثائق البريطانية».

كنا نزور كذلك صالح عوني الذي كان يروي لنا أخبار جواد وفاق حسن ويحدثنا خاصة عن تأثير اثنين من الفنانين البولونيين من الجنود، هما يارنما وماتوشك، عليها وعلى الآخرين من الفنانين العراقيين. وقد كان لأمثال هؤلاء البولونيين تأثير ليس فقط على النظرة الفنية والتقنية لأساليب الرسم بل كان لهم كذلك تأثير جذري في النظرة للحياة ذاتها وللعلاقات الاجتماعية أيضاً. وقد لعب تحرر جواد وفاق وغيرهما من بعض التقاليد القديمة دوراً في هذا المجال. ونتيجة كل هذا أخذ الفن في العراق يتطلع إلى الانطباعية ثم إلى التنقيطية بدلاً من الاعتدال الكلي على الدراسة الأكاديمية. وبعد رحيل أولئك الفنانين البولونيين، وربما تزامن مع وجودهم في بغداد لبعض الوقت، جاء إلى المدينة، العسكري البريطاني كثن وود، فاضاف بدوره إلى التأثير عليهم، بقبول حياة جديدة، متأثرة به باعتباره بوهيمياً، إذ أن التطور الجذري في أساليب الرسم كان قد أحدثه البولونيون من قبله، وإن كان هو قد ساهم أيضاً في دفع النظرة الجديدة نحو المواضيع الفنية. كان قحطان عوني من الذين تأثروا مباشرة بأسلوب رسم كثن وود.

وبالإضافة إلى البولونيين وإلى كثن وود كان يقيم في بغداد أجنب آخرون أثروا بصورة غير مباشرة في الحركة الفنية، ومنهم استاذ الموسيقى الفرنسي مسيو جميل، وغيره من أفراد الجالية الدبلوماسية.

كل هذه التأثيرات كان يصاحبها خط مواز لها يتمثل بعمل جواد سليم في المتحف العراقي. وينبع من التناغم بين الخططين بل والتطاحن الدفين بينهما تبلور شيء جديد. كان التطلع نحو الحضارة الغربية بما تنطوي عليه من تكنولوجيا معاصرة في الرسم من جهة، والتعرف على الحضارة العراقية المندثرة من جهة أخرى والتي يكشف عنها النحت السومري والبابلي والآشوري، هذان القطبان المتجاذبان أدبا إلى نشوء ما يشبه القفزة إلى النظرة الفنية لدى



وبعد اكتمالنا الدراسة المتوسطة أخذنا أنا وقحطان نتياً للناحية المهنية في مستقبلنا. قررت أنا دراسة الكهرباء في كلية روبرت باسطنبول.

وقرر قحطان دراسة علم الأحياء. وعند تهيئ للامتحان اللازم قال لي والدي هناك شاب يترجم للأهالي وافق على اعطائي دروساً في الانكليزية فالتقيته وهو نسيم يوسف داود. وبعد بضعة لقاءات معه وجد عندي رغبة في تعلم اللغة تفوق مجرد معرفة المناهج المدرسي. فاقترح عليّ أن نباشر بقراءة كتاب أدبي مع تسجيل كل كلمة لا اعرفها ثم احفظها. وجاءني برواية «الأيام الأخيرة ل بومبي» للورد ليتن فقرأتها وحفظت أكثر من ثمانئة كلمة خلال ستة أسابيع. وصار نسيم معلّم وصديقي. ونتيجة لانسجامي معه أثر في احداث تغيير كلي في اسلوب تفكيري. إذ عزلت نفسي وكوست وقتي للقراءة والموسيقى. قال لي نسيم مرة ان لي قابليات فنية وان دراسة الكهرباء لا تتفق معي. وبعد مناقشة قصيرة قال: ماذا تقول بالعارة؟ وفي نفس اليوم قررت أن ادرسها. وابلغت قحطان بقراري عصباً. فجاءني ليلاً يعلمني بأنه قرر كذلك دراسة العارة.

نسيم يوسف داود. من مواليد ١٩٢٧ بغداد. أكمل الدراسة الثانوية في بغداد في ١٩٤٤. ومن ثم تخصص في الأدب الانكليزي في جامعة اكستر. انكلترا. وبعد التخرج أسس الشركة العربية للترجمة ونشر والاعلان بلندن، له ترجمات عديدة من العربية إلى الانكليزية منها: القرآن. محاضرات من قبله وليم. أنهم في تحرير ترجمة مقلّمة ابن خلدون إلى اللغة الانكليزية

بعد أن قررنا دراسة العارة أصبح السؤال ماذا بعد ذلك؟ وما العمل؟

هنا قام صالح عوني بمعاونتنا، فضرب لنا موعداً مع معاري عاد قريباً إلى بغداد وهو عبدالله احسان كامل الشريب ذو اللحية والجيد تبعاً لذلك. فذهبتنا أنا وقحطان في الموعد المقرر إلى داره في الأعظمية وجلسنا في الغرفة الزجاجية في الحديقة، وبعد انتظار مشوب بالتربص لبضع دقائق جاء عبدالله وكنا نحس بالرهبة مسبقاً. وابتدأ حديثه معنا بقوله: علمت انكم ترغبون أن تصبحوا مهندسين معماريين، فن الذي دلّكم على هذه الشغلة؟ العارة، أولاً، تقرأ ولا تدرس لأنها فن أكثر من كونها علماً، هكذا يقال عنها في انكلترا، ونطلب الأمر دراسة تاريخ العارة الرومانية والاغريقية، فهل انتم مستعدون لذلك؟ قلنا نعم، واطهرنا استعدادنا لهذا مؤكدين رغبتنا، فاستطرد مستفسراً: هل تسمعون الموسيقى لأن هذا مهم؟ فأردنا أن نتظاهر بالمعرفة في هذا الحقل وانبرى قحطان يقول نعم نسع سترافنسكي وديبوسي وآخرين. فقال وهل سمعتم ديفور جاك؟ كان الجواب الخجول طبعاً هو «لا» إذ لم نكن قد سمعنا بالاسم أصلاً. عندها سألتنا عبدالله: هل عندكم موعد آخر؟ فنظرنا أنا وقحطان أحداً للآخر فلم نكن قد تعودنا قبل ذلك على ترتيب اوقاتنا وفق مواعيد محددة.

قلنا لا. قال: إذن تعالوا معي.

وهكذا أخذنا عبدالله معي إلى بغداد. وعبدالله خافت الصوت، قليل الكلام، ويبدو حين يتكلم وكأنه يخلع الكلمات من اعماقه القصوى خلعاً. صريح إلى حد الخشونة ويستعمل تعابير محددة جداً، ويكررها، لكن المرء يشعر منذ الوهلة الأولى ان الرجل يضمّر الخير لجميع الناس، فإذا بالتعابير التي تبدو في الدقائق الأولى قاسية قد كشفت عن نفسها بعد حين

وتبلورت باختلاص صادق أصيل.

كان عبدالله في ذلك المساء يرتدي قميصاً بلون هومزيج من البني الغامق والأحمر، مع رباط أبيض. ولم يكن هذا مألوفاً لنا. فقامسنا أنا وقحطان حول هذا الانسجام الرائع في الألوان وقلنا هكذا يجب أن يكون المعار. وأخذنا عبدالله إلى مقهى في جنوب بغداد بجوار لمقهى البرازيلية. وكنا قد سمعنا بالمقهى الجديدة لكننا لم نكن قد ارتدناها سابقاً، وهي عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف مع أعمدة ضخمة. وقد تم تزئينا خصيصاً من مجموعة من المعارين مثل مدحت علي مظلوم وعبدالله نفسه، ومن بعض الفنانين أيضاً كجواد سليم الذي قام برسم جدارية خلف البار. دخلنا فكان الجو بالنسبة لنا سحرًا خالصًا. فنحن مع المعار عبدالله ذي اللحية، والمقهى مزين من معارين، وكانت قمة المفاجأة التي غمرتنا بالنشوة عجيء مدحت بنفسه إلى مائدتنا وقد وضع على ساعده منديل الخدمة وقال لعبدالله: ماذا تشربون؟ شربنا نحن الشاي والحليب، وافتتنا بالمناخ السائد وبالحديث المعاري البحاري من حولنا، وكانت ساقية البار، وهي تقف خلف الكاونتر خبيلة لمدحت وربما كانت فكرة افتتاح المقهى بالأساس ترمي لايحاد عمل لهذه الخيلة بالذات.

أخذنا بعد تلك المناسبة نلقى عبدالله باستمرار ووجدنا أنفسنا وكأننا أقرب إلى جو الجليل الأول من المعارين، فأخذنا نراقب أحاديثهم وتصرفاتهم، ومنهم جعفر علاوي إضافة إلى مدحت نفسه. وأصبحت هذه المجموعة، وبينها من الفنانين جواد سليم، هي قلدتنا، نتلقف منها الكلام كأنه شيء غير قابل للمناقشة، مثل قول جواد: ان الرسم فن ولكن يجب أن تكون نظرتنا إليه عملية إذ لا توجد مشكلة فنية لا يمكن حلها إذا ما نظرنا إليها بطريقة علمية. كما نتلقف القرارات وكأنها أشياء حاسمة، مثل قول مدحت انه سينصرف عن ممارسة الرسم نهائيًا لأن الرسم يتطلب المزاولة الداعمة والجديدة. كنا نردد مثل هذه الأقوال والتعابير ونحاول الاقتداء بمن تصدر عنه.

قرر قحطان دراسة المعارة على حسابه الخاص في أمريكا وسافر إليها. وحصل نسيم على بعثة للدراسة في انكلترا وسافر إليها. وبقيت أنا في بغداد بانتظار انجاز معاملات السفر، وقد تأخر سفري بعدها مدة تقرب من السنة. فاتصلت في هذه الآونة بمدحت علي مظلوم فوافق على أن أعمل في مكتبه كرسام متدرب. كان مكتبه يقع في شارع المتنبي، وكان هويسكن قريباً من دارنا، فكننت انتظره عند بابنا صباحاً فيأني ماشياً، ونأخذ من هناك عربة إلى باب المعظم، ثم نأخذ زورقاً نهرياً نعبه به دجلة إلى علاوي الحلة حيث كان مدحت يشيد هناك سينما الارضوملي. ومن هناك نغضي، إما بالعربة أو على الأقدام، إلى شارع الملك فيصل حيث كان يشيد عارة أخرى. ثم نذهب إلى المكتب. وخلال هذا التجوال كان يحدثنني عن المفاهيم الحديثة للمعارة ويطلق ملاحظاته الحادة التي تتخللها النكتة البارة الذكية عن هذه المواضيع سيتناول بالبحث عمارة مدرسة الباهواوس والمعارين اريك مندلسن وغروبيوس وكوربوزيه. كان مدحت يقول: ان المعارة الحديثة هي فن تلبية الوظائف. ف مندلسن

يصمم الدار بعد دراسة وتنظيم أثاث البيت ثم يحيط ذلك بجدران. وهكذا الأمر بالنسبة للسبّا والمكاتب وما أشبه. وإعاري مدحت الكتب فأخذت أقرأ واتبع تاريخ العمارة الحديث والقديم، واتبعت كذلك الفن المعاصر في إنكلترا للنحات هنري مور و بن نيكلسن وللرسامين جون باير وكراهام سذرلاند وغرانت وغيرهم. فعزلت نفسي عن المجتمع، بل وحتى عن الأقارب والأصدقاء، باستثناء بعض اللقاءات المتقطعة مع الجيل الثاني مثل نزار سليم وبلند الحيدري وخالد الرحال وجميل حمودي، مكرساً وقتي بأسره للمطالعة في الحقل المعاري فضلاً عن الحقول الأخرى كالآداب والتاريخ والموسيقى والتأثير إلى أن تمت إجراءات سفري إلى إنكلترا.

كان جو الحلقات الذي كنت انجول فيه يسوده التفاؤل، لما ظهر من بعض الاشارات الدالة على التقدم رغم وجود اشارات أخرى تشير إلى الانكسار. لقد أخذت العمارة والفن الحديث تظهران كالمولود الجديد هنا وهناك. أنشأ مثلاً المهندس أحمد مختار ابراهيم داراً جديدة في برك السعدون، وقد زرت يوماً أنحاه الأصغر مصطفى الذي يسكن معه، وكان ذلك في يوم صيف شديد الحرارة وأشعة الشمس تنعكس بصورة حادة. فلما دخلت الدار شعرت كأنني أدخل قبواً بارد الهواء، خافت الضياء، كانت الدار نظيفة ومرتبّة، وتتناسق فيها الألوان والأثاث. ولم يدهشي المنظر العام الخارجي للدار فقط، بل أدهشي أيضاً الانسجام الداخلي في أسلوب توظيف علاقات الغرف والهدوء المريح المنسجم معه، حتى أننا أخذنا وبدون شعور نهنس ولا نتكلم إلا بصوت خافت. على أن تصميم الدار بدا لي غير خالٍ من الناقص. لوجود عناصر كثيرة تسربت إليه من مفاهيم أوروبية لا تخلو من الكلاسيكية في الأسلوب، قلت في نفسي عندئذ ان المستقبل سوف لا يعرف الحلول الوسط، وان العمارة الحديثة يجب ألا تشوبها المساومة.



١٥١

في تلك الآونة نفسها كان خالد الرحال يعمل مساعداً لزوجته ستيّن لويد في تنفيذ نصب النافورة التي اقيمت في الساحة المستحدثة أمام المدرسة الأمومية قرب وزارة الدفاع. كانت النافورة قطعة نحّية تتألف من مربع في القاعدة تقوم عليه أربعة ألواح حجرية، وقد نحتت بأسلوب انطباعي مع بعض التجريد، وقد اعتبر اكمال هذا المنحوت ونصبه، في الوسط

١٥١  
مهر عارحي لدار احمد مختار ابراهيم في  
بارك السعدون، بغداد. الصورة في  
٧٠ ت

عالم الرحال. درس النحت في بغداد وروما، عمل في المتحف العراقي ومن ثم استاذاً في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفن - جامعة بغداد. له أعمال نحّية وصورية تؤلف عطرته مهمة في نظر الفن العراقي المعاصر. من بين أعماله مؤخرًا نصب النحدي المنحوت.



الفني، بمثابة نصر آخر.

ثم حينما ارادت امانة العاصمة (في عهد أمينها آنذاك حسام الدين جمعة) أن تهدم مدخل جامع مرجان لتعديل استقامة شارع الرشيد انبرت إلى ذلك جريدة الأهالي بمقالة احتجاجية فأوقف مشروع الهدم نتيجة لذلك.

كل هذه كانت أحداث تدعم التفاؤل وتقوي الشعور بضرورة العمل، فندفع إلى الاسراع في الدراسة أو اكملها للرجوع إلى البلاد والمساهمة في تغذية الحركات الجديدة. كان جواد ونسيم قد سافرا إلى انكلترا، وقحطان إلى أمريكا، وكنت أنا انتظر دوري للسفر. على أن تلك الأيام المأثى بالحركة والفرح لم تغل من الصدمات. فعند اكمال بناية مصلحة نقل الركاب في باب المعظم بموجب تصاميم أعدها جعفر علاوي، نجى تكليف جواد من قبل جعفر بنحت قطعة جدارية على البناء تمثل رمز النقل. كنا أنا ونزارسليم نرقب تطور العمل وجواد في أعلى البناء حيث يقف على اسكلة صغيرة ونحت الطابوق موقعا وترابه يثث ويستاقط عليه. كان يساعده خالد الرجال الذي كان يروي لنا مبادئ التصميم وسنح الابعاء وقد جاء من العربية الآشورية وكذلك من الجسد والعصلات الآشورية. وكان هذا العمل يمثل الالتحام المنشود بين الفن الحديث والنحت العراقي القديم.

وخالد يؤكد لنا في حكايته، وهو وجواد يعملان كلاهما في المتحف العراقي آنذاك، انه يرى حتى في وجه الاعرابيات علامات اللبن ملامح سومرية. وعندما تم نحت الجدارية عرضت ادارة نقل الركاب (وكان مديرها في ذلك الحين حسام الدين جمعة أيضا) مبلغ خمسة دنائير كأتعاب، احتج جواد على ذلك وقابل المدير وبين له ان العمل استغرق عدة أسابيع وان المبلغ زهيد ولا يتناسب حتى مع أجرة عامل بناء، فكيف وان عمله هو عمل فني، ويجب تقيمه. فأجاب المدير بأنه لا يفرق بين عمله هذا وبين أية قطعة أثاث موجودة في الغرفة، وأشار إلى المنضدة الجانبية المخصصة لنقّاضات السكائر، ورفض جواد المبلغ.

وزرت مرة جعفر علاوي في مكتبه في أمانة العاصمة وغبطته لأنه كان يسهم فعلاً في توليد العجالة وانتبعت إلى بعض عناصر التصميمات على طاولته، فهناك قاعدة لسارية علم، وتفصيل لشباك، والتقاء مسطحات. قلت في نفسي قد تكون العجالة هي جمع هذه العناصر وغيرها وتنسيقها وإخراجها، إضافة إلى درس مواقع الأثاث ثم احاطتها بجدار كما قال مدحت.

كنت مثلهما للسفر، لأنه سبّيح لي الدراسة والاطلاع على المعارض والمتاحف وزيارة المسارح وحضور الحفلات الموسيقية ومشاهدة الأبنية الحديثة والقديمة. لكنني في حوار مع نفسي كنت استدرك وأقول ان الدراسة شيء والفن شيء آخر، فالعجالة فن كما قال عبدالله. وماذا بعد جمع العناصر؟ ومن أين سيأتي الابعاء اللاحق؟ أنا اتلذذ بالفنون وانحسرها لكنني

لم امارسها. لم استطع تعلم العزف على آلة موسيقية رغم محاولتي، ولم اتعلم الرسم رغم محاولات قحطان معي. وفي مثل تلك المحاورات مع نفسي كان يتباين الشك فأتساءل في الخفاء: هل حقاً سأتمكن أن أصبح معارياً؟

وفي يوم شديد الحرارة رجعت إلى البيت بعد أن أكملت جميع الاجراءات ولم يبق أمامي سوى ساعات للسفر. رجعت قبل موعد الغداء، فحاولت العمل ولم أتمكن. كنت في باطني منهجاً، وذلك لشعوري بأنني مقبل على عالم ثان اطمح أن يملأ خيالي في عمل انتطلع إليه. ولكن في نفس الوقت كان يساورني ذلك الشك العميق المحيط للنفس والمثبط للارادة. فالعارة لا تقتصر على الدراسة الأكاديمية بل تتطلب الابداع المستمر. فهل سأتمكن أنا شخصياً من أن استمر في العارة، أي أن استمر بالابداع؟ تركت الدار وخرجت إلى الحديقة وجلست بجانب إحدى السواقي. كتبت باصبع سبابتي على الماء:

« سأديرها »

وكان ذلك وعداً.

وكان في آخر يوم لي في بغداد.

سافرت ووصلت لندن في ٧ تموز ١٩٤٦.



١٧٩

١٧٩١  
رقة الحادجي . بغداد، حزيران ١٩٤٦.





١٩٥١

في هامرسمث - ١٩٤٦ - ١٩٥٢

وصلت لندن ونزلت عند عمي رؤوف الجادرجي لمدة بضعة أشهر. وفي اليوم الثاني من وصولي زرت نجدة فتحي صفوة في السفارة العراقية حيث كان ملحقاً فيها وأخذت منه عنوان جواد سليم. بعد بضعة أيام أخذت القطار إلى كمدن تاون وانجھت عند نزولي من المحطة نحو عنوان جواد. فوصلت بعد برهة إلى جسر فوق إحدى القنوات ولاحظت رساماً عند نهاية الجسر يجلس مع عدته على مقعد صغير وأمامه لوحة رسم، وظهره نحوي. اقتربت منه فإذا به جواد نفسه. كانت تلك هي المرة الأولى التي قابلت بها جواد مقابلة رجل لرجل، فوقفت على بعد مترين منه أنأمل منظره هو، والمنظر الذي يرسمه، وطال وقوفي بعض الوقت، وكان الوقت غروباً وظلال الأشياء طويلة، فالتفت جواد إلى جهتي. تقدمت نحوه بفرح غامر، وكان سرورنا متبادلاً، وقال لي جواد انه يشعر بالامارة من ظلالهم خلفه يتوقفون قليلاً متطلعين إليه ثم يواصلون السير، لكنه لاحظ ان ظلاً قد وقف ولم يتحرك وطال وقوفه. وأضاف: التفت لأرى من الواقف فإذا بك «صافن». فضحكنا معاً. فجمع جواد عدته وسرنا نحو داره ثم إلى بار قريب، وهناك ذقت لأول مرة البصل الصغير المخلل. وطال حديثنا،

١٩٥١

رعدة الجادرجي. لندن. ١٩٤٩.

ووافقت أنا حالاً على اقتراح جواد بأن نلتقي يومياً أو كل أسبوعين خلال العطلة التي كانت قائمة وحتى التحاق بالدراسة، وذلك لكي نزرع معاً معارض الرسم ولكي يقوم هو بتعريفي وتعميق فهمي لرسم كبار الرسامين من قداماء ومحدثين. كنت في غاية الفرح فهأنا وجواد، نتحدث عن الفن والتطورات المعاصرة. وهو يكلمني عن آخر مشاهداته للمعارض والمسارح وحضوره للحفلات الموسيقية. في نفس ذلك المساء ذهبنا إلى المسرح. وفي اليوم التالي التقينا في المعرض الوطني وطال بقاؤنا ساعات. ثم شاهدنا نفس مسرحية اليوم السابق. في اليوم الثالث أعدنا الكرة صباحاً في المعرض الوطني، ومساء مشاهدة مسرحية أخرى هذه المرة.

كان جواد، سواء عند زيارتنا للمعرض الوطني أو المعرض ال تيت أو غيرهما من المعارض الثانونية، يشرح لي مبادئ التكوين وعلاقات الألوان لدى مختلف المدارس والرسامين، مؤكداً على بعض منهم. مثل اوجيلو من المدرسة الكلاسيكية وسيزان من المدرسة الحديثة. كان يقول إذا فهمت سيزان في الرسم فكأنك قد فهمت بيتهوفن في الموسيقى. وكان يفضل بعض الرسامين مثل ماتيس وبونارد.

كانت لقاءاتنا اليومية تتواصل خلال الأسابيع. أما يوم الأحد فكنا نذهب إلى إحدى المتزهات، وكنا نلتقي ببعض أصدقاء جواد، وهو يتحدث ويلاحظ ويعلق. وكان حديثنا ينتقل إلى حفل جديد بالنسبة لي وهو الشعر المعاصر. وهكذا استمر هذا الواصل حتى انتهاء العطلة الصيفية، فالتحقت أنا بالدراسة، وكذلك التحق جواد بدراسته، وأصبحت لقاءاتنا متقطعة. كنت أزوره في مدرسة ال سليلد واتقصد وصول الرسم قبل انتهاء الدوام لكي أراقب جواد وهو يعمل، كما أراقب زملاءه واصفي لأحداثهم، وكنت في بعض الأحيان انضم إليهم وسمع المحاضرات التي تلقى عن تاريخ الفن. كما أحضر الندوات والنقاشات الفنية بينهم. كنت أحس أن جواد لا ينظر إليه في ال سليلد كمجرد تلميذ، بل كان الأستاذة والتلاميذ معاً ينظرون إليه نظرة خاصة. كما كنت أحس أنه أمهرهم فناً وأكثرهم اطلاعاً على تاريخ الفن.

وأخذت لقاءاتنا تتباعد بمرور الزمن. وفي أوائل ١٩٤٨ وبسبب انشغالي بالدراسة تقلصت اللقاءات إلى مرة في الأسبوع، ثم إلى مرة في الشهر وهكذا. وبعد فترة زرت جواد وكان مريضاً، وكانت تعرضه صديقة له اسمها لورنا. ثم انقطعت أخباره عني وسمعت أنه قد رجع إلى بغداد.

عند سفري من بغداد زودت بكتاب توصية من الآثاري سيتن لويدي، الذي كان يعمل في مديرية الآثار العامة إلى زوج اخته ونستن ووكر، وكان قد كلف بالاشراف على تطوير القسم المماري في مدرسة هامرسمث وذلك لكي يشرف على توسيعها وتطويرها بسبب زخم المقبولين من المسرحيين من الجيش بعد انتهاء الحرب. اتصلت بـ ووكر فرحب هو وزوجته بي

وأخذت ازورها في مسكنها لتناول شاي العصر، فكنا نتحدث عن الفن والعارة وعن العراق. على اني التحقت بالقسم المسائي في مدرسة هامرسمث على أمل قبولي اما في جامعة ليفربول أو في مدرسة جمعية المعارين المهندسين. وبعد مرور أشهر لم أتمكن خلالها من الحصول على قبول في احدهما. نصحي ووكربان انتمى إلى هامرسمث بصفة دائمة وقال انه لا يرى ثمة جدوى من اصراري على أحد المعهدين المذكورين. فانتسيت فعلاً هناك في شباط ١٩٤٧.

وأخذت أنطبع تدريجياً واستقر في عملي، وأجد لي بعض الأصدقاء من التلاميذ. وجدت نفسي بين نوعين منهم: نوع كبير بالعمرم من خدم في الجيش وشارك في الحرب، ونوع من جيلي.

وفي خلال فترة وجيزة تطور غط من الوثام الثقافي بيني وبين ووكر فكنا تبادل استعارة الكتب فيما بيننا، أعبره ويعبرني، وكنا نتحدث عن السينما والمسرح وبالأخص عن الطابع الكلاسيكي فيها. وقد كنت قررت مع نفسي منذ وصولي إلى لندن أن أشاهد في كل اسبوع مسرحية واحدة على الأقل وأن أقرأ في كل اسبوع كتاباً واحداً إضافياً على الأقل من الكتب غير المقررة في المنهج الدراسي. وقد دأبت على تنفيذ ذلك، فإذا عجزت عنه في اسبوع ما أو في اسبوعين متتاليين عوضت عما فاتني منه في الأسابيع اللاحقة. وكانت ممارستي الاسبوعية هذه تشمل أيضاً زيارة اسبوعية لمعرض أو متحف مرة واحدة على الأقل.

ولم يكن ووكر استاذاً تقليدياً، بل كان يتصف بالفكاهة والدعابة الذكية بحيث أن جملة قد تعني معاني متعددة، بل قد تعني المعنى وعكسه بروح مرحية. كان سريع البديهة، وقوي الملاحظة. وله اسلوبه الفذ في التدريس. فإذا وجد المناهج ملائماً طلب منا نحن التلاميذ الخروج معه إلى خارج المدرسة فيتجول معنا في الشوارع أو المتزهات. ويأخذ بأبداء الملاحظات التفصيلية عن كل شيء تقع عليه عينه، من كراسي الحدائق إلى ملابس النساء، بل وإلى أساليب مشي المارة. وإذا نظر إلى إحدى واجهات المخازن ورأى مثلاً مكواة، أدلى بمحدث طويل تفصيلي وعلمي عن عظام اليد وعضلاتها واسلوب مسك الأشياء وما إلى ذلك، وعلاقة كل هذا الواحد بالآخر وعلاقته بالتصميم. وكان بذلك بحثنا على أن يطور كل منا حسه في التصميم مهما كان العمل المكلف به، سواء كان تصميم عارة أو تصميم علاقة لستارة مسرح. كان ووكر كذلك يزور معنا المتاحف والمعارض الدائمة والموسمية، فيتجول معنا فيها وينظر إلى صورة هنا أو إلى منحوتة هناك، ويشير تارة إلى صحن نحاسي وتارة إلى قطعة قاش، ثم يقوم بتحليل القطعة وتكوينها وألوانها ثم يقارنها بقطعة أخرى أو يعقد مقارنة بين عصرها والعصور الأخرى وهلم جرا.

كانت أحاديث ووكر متعة خالصة لغزارتها وشموليتها في المعلومات العامة وفي التاريخ. وفي خلال فترة قصيرة استقطب مجموعة صغيرة من التلاميذ كنت أنا من بينها. على اننا أخذنا

ندرس تطور العارة الحديثة وخاصة في انكلترا، وبدأنا نزور الأبنية المرة تلو الأخرى وتحدث فيها بينما عنها ونحاول أن نحدد عناصرها ونضع معاني لها. ومن تلك المقارنات ومن المطالعات الخاصة بمدارس العارة الحديثة بدأ يترسب إلى ذهني ادراك معين ويتخذ بالتدريج مفهوماً خاصاً. فقد صرت ازداد اقتناعاً يوماً بعد يوم بأن سنن العارة الحديثة إنما تعتمد بالدرجة الأولى على ما هو مستوحى من مدرسة ال باوهاوس، وإن الحلول المرجوة لمشاكل العارة الحديثة يمكن استقصاء ملامحها في أعمال مدرسة ال باوهاوس وفلسفتها، وكذلك في أعمال كوربوزيه وفلسفته، وهي تنصب على مفاهيم مفادها باختصار إن الوظائف المعاصرة للعارة تتطلب استخدام الماكنة، مما يحتم تحويل انتاج البناء إلى المكننة، وهذا يحتم بدوره مفاهيم جمالية جديدة. كان ووكر يفهم ويقدر أهمية التكنولوجيا وعلاقتها بظهور مفاهيم جمالية جديدة، ولكنه كان في عين الوقت منجذباً إلى خلفيته المشبعة بالجمالية الكلاسيكية وبالأخص كلاسيكية الفترة الجيورجية في انكلترا، فكان يتقي السنن الجمالية لهذه الفترة بالذات بعناية ويصفها بامعان مرهف الحساسية.

ولعل إيمان ووكر بتلك السنن الذي يكاد يكون إيماناً أعمى، مضافاً إليه أسلوبه التهمكي في الحادثة ونظراته الساحرة المفعمة بالشك تجاه الأشياء قد تضافرت جميعاً فجعلت حديثه يزداد هزاً يوماً بعد يوم بمدارس العارة الحديثة وخاصة تجاه المروجين لها من بين التلاميذ. كان بارعاً في التقاط نقاط الضعف، مهما كانت ثانوية، في الأبنية الحديثة لبعض المعمارين الانكليز مثل ماكسول فراي فينسج حولها النكات اللاذعة المشحونة بالتهكم الشكوكي، كما كان يتلذذ باكتشاف الهنات في جماعة تكتنن مثلاً، في حين كانت مجموعتنا تعتبر هؤلاء رواد الحركة المعارية الحديثة في انكلترا، وقد كنا نزور أبنيتهم مراراً وتكراراً لدراستنا ونعود إلى المدرسة معجبين بها فنجابه من ووكر بالسخرية بهم والتقليل من شأنهم.

أخذ الجو المتناقض يتلبد في المدرسة كالسحاب. كنا أنا وجماعتي، آرثر روبنشتاين وموريس هيرست وجون ورن، معجبين بشخصية ووكر ونقدر احساساته المرهقة في مبادئ التكوين والألوان، ونعتبره معلماً لنا، ولكننا بدأنا نشعر أن موقفه في تسخيف المفاهيم الجديدة أخذ بالتطور بحيث صار بمثابة حجر عثرة أمام تطور المفاهيم المعارية في المدرسة، فأخذنا على عاتقنا مهمة الدفاع عن العارة الحديثة وعن مبادئ مدرسة ال باوهاوس وعن مفاهيمها التكنولوجية على الأخص.

وصادف أن قدمت في منتصف السنة الثانية بحثاً في المفاهيم المعارية. وكان البحث على شكل ألواح تتضمن تصاوير فوتوغرافية لأشكال معمارية ذات علاقة جمالية مستمدة من دراسة قمت بها لمدرسة ال باوهاوس وبالأخص لأعمال ميز فان در رومع شروح تحت التصاوير تؤكد أن الجمال أو القيمة الفنية للشكل يجب تقييمها حسب نسبة الوظيفة التي يحققها أو يطلقها، وضربت على ذلك مثلاً بقولي ان موسيقى بيتهوفن قد أدت وظيفتها لفترة تاريخية معينة، كذلك ان موسيقى الجاز تقوم الآن بوظيفة معينة، وعليه ينبغي تقييم كليهما

بنفس المعايير وبنفس الدرجة. ولعل طريقة عرضي للبحث جاءت موفقة، فاختاروا عملي لعرضه في موقع العروض الدراسية. في هذه الأثناء كانت مجموعة التلاميذ المذكورين تلتف حولي، ثم أخذ تأثيرون ينتشر بين تلامذة الصفوف اللاحقة، فوجد وكر أن المعارضة لطريقته تزداد وتشتد، بل وأكثر من هذا لعله أحس أن طريقته لا ينظر إليها باهتمام من قبل مجموعتنا والآخرين الذين يثأرون بها. والظاهر أن وكر شعر، ربما لأسباب متعددة تجمعت في نفسه، أنني أقف على رأس هذا الاستقطاب فتفجرت تلك السحابة المتلبدة فجأة عليّ.

وبعدها حدث أن طلبة وكيل العميد ذات يوم - وهو من الأساتذة القدامى في المدرسة، وكان رجلاً طيباً وخجولاً، وأخذ يعتذر لي أولاً مظهرًا أسفه، ثم أخبرني بأن وكر قد طلب قصلي وأعلمته بأنه يعتذر عليّ لتعليم التلاميذ مع وجودي بينهم، وأبلغني محرّجاً بأن أترك المدرسة وعدت أدراجي إلى الصف وأنا لا أدري ماذا أفعل أو أقول، وقد لاحظ بعض التلاميذ حيرتي، وبعد السؤال والجواب قرروا تشكيل لجنة من الطلاب الثلاثة المذكورين إضافة إلى جون انسكب وآخرين، فحررت اللجنة تقريراً يفيد بأن طريقة تدريس وكر باتت لا تطاق لتغلب السخرية والشكوكية عليها. وبناء على هذا التقرير انعكست الآفة فطلب من وكر الاستقالة، وعندها استقال وترك المدرسة، فعدت إليها وقد جرى كل هذا لي ول وكر معاً خلال يومين اثنين متتابعين.

وهكذا واصلت دراستي في هامرسmith. وتطورت علاقتي بزملاء الدراسة هيرست وروبنشتاين وورن فأصبحت صداقة حميمة. أخذنا نرمج معاً قراءتنا وتتبعنا ليس في مناهج الدراسة فقط بل في حقول أخرى كالسينما والمسرح والمعارض الفنية وغيرها. كنا في نقاش دائم عن مختلف المواضيع. ونقاشنا يبدأ في فرص الاستراحة بين الدروس ويستمر بعد الدراسة، بل أثناء تناول الطعام، وأحياناً يستمر ونحن في باص أو قطار أو أثناء وقوفنا في طابور الانتظار أو

تنزهه في الحدائق العامة. ويدوم الحوار بيننا إلى ساعة متأخرة حتى يركن كل منا إلى مأواه حيث يجد المزيد من الكتب تنتظرنا للتزود بمادة جديدة للتعلم ولللمباشرة في اليوم التالي بالمطارات والملاحات والمخاضات. وأخذ يشترك معنا في مناقشاتنا بعض تلاميذ الصفوف اللاحقة، وكذلك بعض الأساتذة والمحاضرين، حتى أصبحت المدرسة في حركة دائبة وحيوية متدفقة كأنها مهرجان علمي مستمر.

في هذه الفترة نفسها طلب منا في إحدى الدروس وضع دراسة مفصلة يستغرق إنجازها عدة أشهر في موضوع تاريخي يختاره التلميذ بحريته. كان الموضوع الذي اخترته لي حاضراً في ذهني فلم أتردد في اعتماد موضوعاً للبحث وهو وضع دراسة في تاريخ استعمال وتطور الحديد الصّب في انكلترا. ذلك أنني كنت اعتقد من مطالعائي آنشد، وبعض مشاهداتي، أن مناهج العماراة الحديثة ترجع إلى استعمال مادة الحديد الصّب وتطور هذا الاستعمال بحيث فتحت آفاق جديدة للعماراة تأحت بدورها ومنذ بداية القرن العشرين مجال التطورات التالية التي



اجتبت العمارة الحديثة كما نعرفها أو كما بلورتها مدرسة ال باوهاوس.

باشرت بدراسة هذا الموضوع وأخذت ازور الأبنية ذات العلاقة واصورها وادون ملاحظاتي بشأنها سواء كانت الأبنية دور سكن أو محلات تجارية أو أسواقاً أو بيوتاً زجاجية أو جسوراً أو محطات قطار أو غيرها من المحلات العامة الأخرى التي توجد فيها عادة قطع أثاث للجلوس كالمصاطب مثلاً.

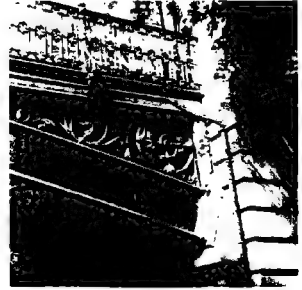


٢٤,١  
دار سكن في لندن مع منحدر من مادة  
الحديد الصلب في أوائل القرن التاسع عشر.  
الصورة ١٩٤٨  
٢٤,٢  
محطة قطار بادنجن. لندن. ١٨٥٤  
الصورة ١٩٨٤



٢٤,١

ثم قدمت بيئي وأكدت فيه على نقطتين: الأولى، ان الحديد الصلب مادة جديدة لم تجر عليها تجارب هامة في حقل الاستعمال. والأخيرة ان ما تم من خلق أشكال هندسية ومفاهيم جمالية جديدة تعتمد على الخواص الطبيعية لمادة الصلب نفسها.



٢٤,٣  
مخبر من مادة الحديد الصلب في  
ريجنت بارك لندن. ١٨٩٠ م. الصورة  
١٩٤٩

٢٤,٣

أما بشأن نقطتي الأولى فقد بينت فيها انه عندما تطور عم صهر هذه المادة ويوشر باستعمالها على نطاق واسع فانها لم تجد أمامها معوقات تذكر تحول دون خلق أشكال وظيفية جديدة تتناسب مع طبيعتها الكيميائية / الفيزيائية. ان هذه المادة التي تتنحصر خصائصها بمقاومة الصدأ وتحمل الضغط العالي - بالمقارنة مع الخشب والحجر والطابوق - يمكن سبكها بكلفة اقتصادية مناسبة وبالأشكال المطلوبة. فاستطاع الانكليز التحرر من المعوقات التي كانت

تخلّفها خصائص المواد الأخرى كالخشب وغيره، وتمكنوا من إيجاد أشكال جديدة اعتمدت على مبدأ الضغط بالدرجة الأولى. وأصبح بوسع المصمم تخفيض كمية المادة المستخدمة وتقليل مساحتها، وهذا أصبح ممكناً إقامة الجسور وبيوت الزجاج ومحطات القطار باستخدام باعات طويلة الامتداد وبأشكال هندسية جديدة مع الاقتصاد في الكلفة والتخفيف من أخطار الحريق والتسريع في التشييد.



٢٥١  
عطل لعمل يظهر استخدام حور من مادة الحديد الصلب الذي مكن من تصميم باع واسع لسهيل عملية الانحاح



٢٥٢  
جسر حديد صبي في ريجت بارك. لندن. ١٨٦٠ م. الصورة ١٩٥٠.

٢٥٣  
جسر حديد صبي في قرية كولوروكديل في شرويشير. انكلترا. ١٧٧٩ م. تصميم المصارع برنارد وصنع ابراهيم داربي الثالث.

وذكرت في بحثي أن هذه الفكرة الجديدة في التكنولوجيا وما رافقها من ابداع في الشكل المعماري قد تجلّيا كلاهما في بناء المعرض الدولي الذي أقيم في لندن سنة ١٨٥١ في حدائق هايد بارك، والذي نعت أثناء فترة التصميم باسم القصر البلوري. فلو استخدمت في ذلك البناء الأساليب الانشائية التقليدية، والمواد الدارجة الاستعمال كالخشب والحجر والطابوق، كما تضمنت بعض التصميمات المقدمة للمشروع، لاستغرق تشييد البناء سنوات عديدة واستنزف هدمه سنوات ماثلة أخرى، ولاستفد مواداً بناءية وقوة عاملة لم تكن الصناعة في انكلترا حينذاك قادرة على تحمل زخمها بسهولة، كما لم يكن من المتصور مطلقاً إكمال المشروع خلال المدة القصيرة المحددة التي لم تتجاوز بضعة أشهر ليتمكن افتتاح المعرض لأداء غرضه الدولي المطلوب. عندئذ تقدم جوزيف باكستون - والذي كانت له خبرة في تصميم وتشييد البيوت الزجاجية - بتصميمه الذي اعتمد مادتي الحديد الصلب والزجاج كإداتين

رئيسيتين. كما اعتمد طريقة انتاج جديدة تستند على تكرار وحدات قياسية محدودة التنوع. سهولة الإنتاج أو الصب. مما جعل من الممكن انتاجها في مواقع مختلفة في آن واحد ثم نقلها إلى موقع العمل. وهناك يتم ربطها بموجب شبكة قياسية موحدة. وهكذا تجنب التصميم، وإلى حد كبير، القيام بالأعمال الانتاجية في ساحة العمل واقتصرت على توزيع العناصر وتركيبها موقعاً. وبهذا تم التركيب خلال أسابيع فقط، وافتتح المعرض في موعده المقرر، وبلغت مساحته أضعاف مساحة كاتدرائية القديس پول في لندن، وبكلفة أقل بكثير من كلفة التصاميم التقليدية.



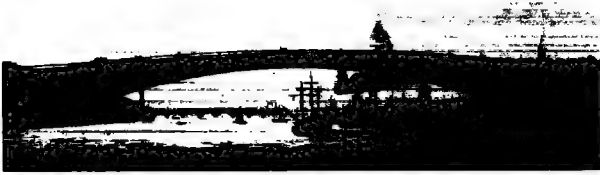
٢٦١  
عظمت منظور للقصر البلوري في هايد بارك.  
لندن. ١٨٥١ م

أما بشأن النقطة الثانية فقد ذكرت في بحثنا ان تنفيذ القصر البلوري لم يكن أعظم انجاز للتكنولوجيا الحديثة من الناحية الاقتصادية ومدة البناء ومدى النفع واستهلاك المواد مما أدى بالنتيجة إلى تطوير تكنولوجيا البناء بصورة عامة فحسب، بل وأكثر من هذا، ان القصر البلوري قد حقق خلق أشكال هندسية ومفاهيم جديدة تعتمد أساساً على الخصائص الطبيعية لمادة الحديد الصلب. وهنا ذكرت ان باكستون لم يكن فريداً في هذا التطوير بل سبقه إليه وأعقبه مصممون آخرون في هذا المجال منهم برنارد الذي صمم أول جسر حديدي في العالم هو جسر كولبروكديل في شروبشر (١٧٧٧ - ١٧٨١)، توماس تلفورد في مقترحه لجسر لندن سنة ١٨٠٠ الذي لم ينفذ، وكل من ديسمير برتون وترنر اللذين صمما معاً البيت



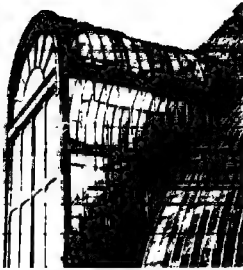
٢٦٢  
جسر كولبروكديل في شروبشر.  
١٧٧٧. تصميم برنارد. يعتبر أول  
جسر انشأه من مادة الحديد الصلب

الزجاجي المسمى بالم هاوس في حدائق كيو في لندن سنة ١٨٤٦.



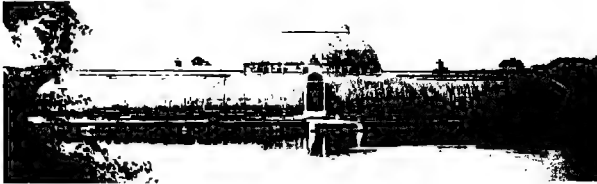
٢٧١  
منظر للبحر المقروح والمصمم من قبل  
توماس تفلورد في ١٨٠١ م

٢٧١



٢٧٢  
مدخل البيت الزجاجي - المالم هاوس .  
حدائق كيو . ٤٥ - ١٨٤٧ . الصورة  
١٩٥٠

٢٧٢



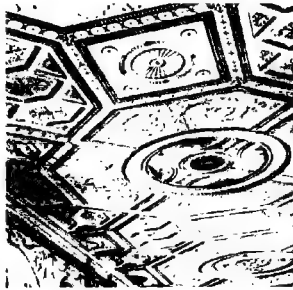
٢٧٣  
منظر عام للمالم هاوس في حدائق كيو

٢٧٣

ان هذا البحث الذي كان الأول من نوعه بالنسبة لي، قد عمق اطلاعي على ميادين عديدة وزرع في ذهني بذور التفكير في مجالات مختلفة. كذلك فاني اكتشفت خلال دراستي من جملة الذين اكتشفتهم روبرت آدم (١٧٢٨ - ١٧٩٢) وكان قد صمم كثيراً من التصاميم نفذ بعضها بمادة الحديد الصب ومنها بعض «الحجرات». فلما تعرفت على أعماله افتنت بها بدرجة عالية وظلت تراودني ليل نهار. وطالما وقفت أمام أعماله الفاتنة المرفهة الرشاقة وأنا اتساءل باعجاب: كم مرة تمكن الانسان أن يحقق هذه الرفعة في التصميم؟ وكانت شهرة روبرت آدم أصلاً تستند إلى عبقريته التصميمية عامة ومنها الزخرفة الخفية، وخاصة في السقوف، وهي بتفصيلاتها الدقيقة وبكليتها معاً تدل على عقل متمدد لا يشوبه غرور الجبروت، وتبث في الناظر إليها شعوراً بالرشاقة الناعمة والأناقة اللدنة. كنت أتذكر عند تمتعي بأعمال هذا الفنان أقوال ووكر وجملة العاطفية الجارفة عند وصفه لهذه الفترة المعمارية وذكره لهذا المصمم المرفه.

٢٨٧١  
محجر من مادة الحديد الصب نادر في  
لندن. الصورة ١٩٤٩ م

٢٨٧٢  
سقف من تصميم روبرت آدم في قصر  
ساين. سيدلنكس. انكلترا  
١٧٦٤ - ٦٣ م



٢٨٧٢



٢٨٧١

ولم تكن دراساتي الموسعة التي قمت بها لاعداد بحثي عن الحديد الصَّب إلا بداية متواضعة. فقد اصبح واضحاً لدي اني إذا أردت فهم العارة الحديثة فعلي أن أفهم تاريخ نشوئها بما في ذلك العوامل الاجتماعية والتكنولوجية التي ولدتها، وتطور المدارس والتيارات الفنية التي سبقتها أو انبثقت منها لاحقاً. أخذت بدراسة تاريخ استعمال الزجاج في الأبنية، وتطور الخرسانة وتأثيرها على البناء، فضلاً عن استعمال وتطور الحديد الصَّب والحديد المطاوع، ليس في انكلترا فقط بل وفي فرنسا أيضاً.

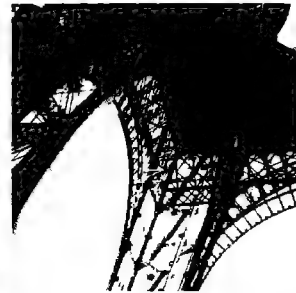
نظمت لنفسى سفرة إلى باريس خلال العطلة الصيفية. وقت قبل السفر جمعت المعلومات ثم تصنيفها في بطاقات حسب المواضيع وبموجب العناوين المختلفة في ضواحي باريس. وما أن أزفت العطلة حتى سافرت بالقطار إلى باريس ووصلتها مساءً. اشترت خارطة للمدينة وضواحيها وجلست في إحدى الحدائق العامة وأنجزت ذلك المساء خطة عمل لنفسى، تلخص بتأثير المواقع على الخارطة وتقسيم باريس إلى قطاعات يحوي كل قطاع منها على منهج عمل ليوم واحد.

وفي فجر اليوم الثاني بدأت بتطبيق المنهاج وذلك باستخدام قطار تحت الأرض (المترو) متوجهاً إلى أبعد موقع من مركز إقامتي في الحي اللاتيني وهو موقع منهج عملي في ذلك اليوم.

٢٨٧٣  
مطر لقاعدة برج إيفل. باريس. انصوره  
١٩٤٩  
٢٨٧٤  
برج إيفل. باريس. تصميم غوستاف  
إيفل. ١٨٨٩ - ٨٧ م



٢٨٧٤



٢٨٧٣

وعند وصولي أباشر بالرجوع مشياً على القدم متجهاً نحو الحلي اللاتيني. إلى أن يقبل المساء. وتابعت هذا المنهاج يومياً. انتقل بموجبه من موقع إلى موقع والخريطة أمامي وذلك من اليسار إلى اليمين أي باتجاه عقرب الساعة حتى انتهت من القسم الأكبر من عملي المقرر. الذي استغرق ثلاثين يوماً. في خلال هذه الفترة شاهدت وصورت المواقع المؤشرة في منهجي ودونت ملاحظاتي عنها. وتضمنت دراساتي هذه. بالإضافة إلى الزجاج والصلب والخرسانة أعمالاً لقادة الحركة المعمارية الحديثة ومنهم غوستاف إيغل وأوغست بيريه ولوكوربوزيه.



٢٩٢



٢٩١

٢٩١  
مسكن لو كوربوزيه في الطابق الأعلى من  
العارة. باريس. تصميم لو كوربوزيه.

٢٩٢  
لو كوربوزيه ١٨٨٧ - ١٩٦٥

كان يتخلل مناهجي هذا فعاليات أخرى أقوم بها. كزيارة المتاحف والمعارض. وذات مساء خطر لي أن أزور كوربوزيه في داره. ولا أدري لماذا اتخذت هذا القرار مع نفسي. ولم يدرك بخلدي آنذاك ما الذي سأحدث به مع هذا العملاق حين أقابله. ذهبت إلى العارة التي يسكنها وبعد أن تطلعت فيها متأملأً من الخارج. وهي إحدى أعماله الأولى. دخلت وصعدت إلى شقته في الطابق العلوي من البناء. ضغطت على زر الجرس ففتحت لي الباب امرأة في متوسط العمر تتكلم شيئاً من الانكليزية. بينت لها انني تلميذ من بغداد وأدرس العارة في لندن وانني معجب بأعمال كوربوزيه. بل اسمح لنفسي وانجاسر بالقول انني أعد نفسي من تلاميذه. فاجلسني وقدمت لي القهوة وجلسنا معاً لنتنظر رجوع كوربوزيه إلى شقته. ثم طاف بي في الشقة، فشاهدت الأثاث والكتب وأدوات الرسم المبعثرة وحتى



٢٩٤



٢٩٣

٢٩٣  
قسم السكن لمؤسسة الساليمين آرمي في  
باريس. تصميم لو كوربوزيه. انشأه في  
٣١-١٩٣٢ م. الصورة ١٩٤٩

٢٩٤  
دار الطلبة السويسري في المدينة الجامعية في  
باريس. تصميم لو كوربوزيه.  
٣١-١٩٣٢ م. الصورة ١٩٤٩.

سرير النوم الذي لم يكن مرتباً. شاهدت اسلوب المعيشة. ولمست بأن كل شيء في هذه الشقة جميل وكله يدل على انه هنا لا بد أن يعيش كوربوزيه. واستبد بي الخجل. وتفاقم، كنت أشعر بالخجل وأنا انجول في الشقة، ولكني كنت فرحاً أيضاً إذ سحت فرصة لم أكن اتوقها. ثم جلست ثانية ونأملت، وبعد برهة تساءلت مع نفسي: ترى بماذا سأحدث كوربوزيه حين التقيه وبعد أن ننهي من شكليات التعريف والمجاملة؟ شعرت باشتداد الخجل علي، بل أخذت أنتصب عرقاً وقررت ترك الشقة في الحال. أحت علي السيدة بضرورة الانتظار لمقابلته لكنني أضرت علي الانصراف. وعندما تركت الشقة وأغلقت السيدة الباب من خلفي، ونزلت إلى الشارع أسرع الخطى، أخذت اغني، فأحسست براحة عجيبة وفريدة لأنني لم أقابل كوربوزيه فأنقذت نفسي من ذلك الموقف المرح الذي سأجد نفسي فيه افتقد الكلمات والجمل ولا أجد غير الصمت أمام ذلك الرجل الكبير.

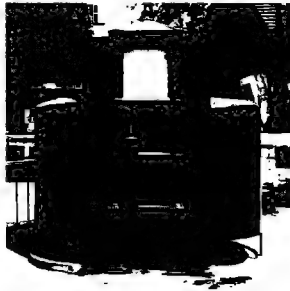


٣٠١

٣٠١

مصطبة صنعت من مادة الحديد الصلب في  
احدى ممرات باريس. الصورة ١٩٤٩

وفي باريس كنت أقضي الأمسيات مع بعض الأصدقاء العراقيين اما في حضور الحفلات الموسيقية أو في زيارة الكنائس المشهورة. وغالباً ما كنا نجلس في المقاهي والحانات وننتقل إلى الحياة اليومية. وقد أنطع في ذهني من مشاهداتي للحياة هناك انه على الرغم من تكرارها المتواتر فان لكل كرة متواترة منها طعمها الخاص ونغمها الفذ. وافتنت بهذه السمة الفريدة التي اكتشفتها، وصرت أرى كل شيء جميلاً: الصغير والكبير. مصاطب الشوارع،



٣٠٣

٣٠٢

مليك حديدي لأسفل الشجر. صنع من  
مادة الحديد الصلب. في حد شوارع  
باريس. الصورة ١٩٤٩.



٣٠٢

٣٠٣

مملكة عامة للرجال. صنع بعض عناصرها  
من مادة الحديد الصلب. في احد شوارع  
باريس. الصورة ١٩٤٩.

مشبكات الحديد حول جذوع الأشجار، المبولات العامة من الصلب، المقاهي وسقافها ولكل منهم أسلوبه الخاص «شمرته». وكنت متلهفاً كلما ذهبت إلى محطة معينة من محطات المترو ان كانت من تصميم هكتور غويمار (١٨٦٧ - ١٩٤٢) حيث تتلوى العناصر فتبرز منها تنوءات بأشكال نباتية مختلفة، ملتبسة «كألسنة النار تارة» ومناسبة «كأمواج الماء تارة أخرى»، فتمثل أحسن تمثيل أسلوب الد'آرنوف.



٣١١

٣١١  
مدخل لأحدى محطات المترو في باريس.  
صنع من مادة الحديد الصلب. تصميم  
هكتور غويمار في حوالي ١٩٠٠.

كانت تلك الأشكال تترك في ذهني وتلتصق بمخيلتي بل وتتجاوزها حتى كنت أراها وقد انتقلت معي إلى محطات أخرى ملتصقة على الجدران، فتولد أمامي بأشكال غريبة. هكذا كنت أطوف وأمشي في الحي اللاتيني حتى أصل في نهاية المطاف مبهوراً مسحوراً، أمام كاتدرائية نوتردام. فأدخلها وأجوس خلال عتباتها فأعجبى مأخوذاً ومأسوراً حتى تغلق الأبواب. كنت أصعد إلى أعلاها وامكث طويلاً أمام برج الأجراس وانتقلت إلى باريس وأنظر من نحتي، وبالقرب من الكراغل بأشكال حيوانية وشيطانية فاصورها وأناملها فإذا لكل شكل شخصيته المتميزة وطابعه الخاص. ولطالما كنت أعبر نهر السين وأنظر إلى القسم الخلفي الشرقي لهذه الكاتدرائية فأرى الأكتاف الزاخرة وقد تشعبت بدائرة شعاعية عبر الماء فظهر كل منها بكل فذاذته، في الهواء ولا تقل المصلبات الخاصة التي تحتها في الشفية جمالاً، وكذلك البرج الوسطي يتشامخ برشاقة فاتنة إلى السماء بنحوه الأنيق المقرنص المثقب



٣١٢



٣١٢

٣١٢  
مفر لبر السين ويظهر في الواجهة الأمامية  
للصورة أحد «الكراغل» في كاتدرائية  
نوتردام. باريس. الصورة ١٩٤٩.

٣١٣  
شكل حيواني / شيطاني في أحد أبراج  
كاتدرائية نوتردام. باريس. الصورة  
١٩٤٩ م



التشكيل بحيث ينفذ منه الضياء.



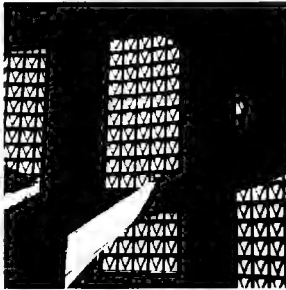
٣٢٢



٣٢١

٣٢١  
اشكال حيوائية / شيطانية في أحد أراج  
كاندرائية بوردام. الصورة ١٩٤٩ م  
٣٢٢  
مطر للقم الحلي الشرقي لكاتدرائية  
نوردام. باريس. يظهر الأكتاف  
والزوارب والبرج الوسطي.

نعم أحببت باريس. حتى أحببت تلك الروائع التي تترى من حاناتها، التي لا أعرف مبعثها، وقد تكون مزيجاً من روائع البيرة والبرنو والقهوة والنيذ ومن أنفاس وروائح الناس. ثم أتذكر ذلك الصباح الذي زرت فيه مرسم بيريه، أوغست بيريه، وهو عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف وقد جلس بيريه منفرداً لوحده على قاعدة ترتفع لعدة درجات. كان رجلاً قد جاوز السبعين من العمر، هادئاً لا يتكلم. ذهبت إليه وقلت له أنا تلميذ من بغداد أدرس العمارة في لندن، واني زرت وصورت عدة أبنية من أعماله في باريس وفي أيمان، فحجب بي وسمح لي بالبقاء في مرسمه لعدة ساعات قضيت أغلبها مع مدير المرسم، وهو معماري، وأنا أتطلع إلى اسلوب العمل والتصميم.



٣٢٤

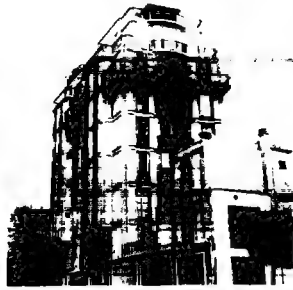


٣٢٣

٣٢٣  
أوغست بيريه ١٨٧٤ - ١٩٥٤  
٣٢٤  
مى لوراره الأشغال في باريس. تصميم  
أوغست بيريه ١٩٣٨ م. استمر التنفيذ إلى  
ما بعد الحرب العالمية الثانية. الصورة  
١٩٤٩

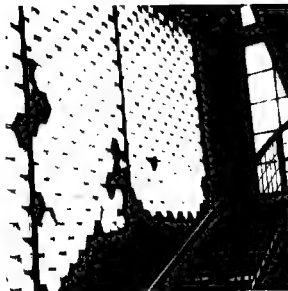
كنت قبل ذلك الصباح قد وقفت أمام البناية رقم ٢٥ شارع فرانكلين في باريس، وهي إحدى العمارات التي من تصميم بيريه. وقفت أمامها متأملاً وأقول في نفسي: باليسعة الفرق بين صور العمارة الفوتوغرافية وبين حقيقتها! ها هي أمامي ألواح تتعالى من بلاط التراكوتا المورقة ذات الظلال البنية اللون تحضنها مساند خرسانية بلون الأسمحت الطبيعي، وهي بدورها محتضنة بالشبابيك الزجاجية. صعدت إلى الطابق الأعلى، فأدخلتني سيده إلى

شقها. وهناك قلت أيضاً: تلميذ من بغداد يدرس العارة في لندن ... الخ وأتاحت السيدة لي مجال الاطلاع. خرجت إلى السطح ووقفت في نفس المكان الذي يقف فيه بيريه في إحدى الصور الفوتوغرافية للبناء، وأنا أتأمل المحجرات المحيطة بالسطح. ثم نزلت السلم متباطئاً وأنا ألمس بيدي ملمس الزجاج المعني الشكل المدس الأصلاع، والذي يحيط بالسلم لكي اتحسس واتلذذ باللمس، إلى أن وجدت نفسي في الشارع، فوقفت متردداً. ولكنه، كان لابد لي من الرجوع إلى السلي اللاتيني.



٣٣١  
منظر خارجي لبناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. باريس. تصميم أوجست بيريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

٣٣٢  
تفصيل للسلم المزاكولا المورق في بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوجست بيريه ١٩٠٣ م. الصورة ١٩٤٩.



٣٣٣  
الزجاج المعني الشكل والمدس الأصلاع الذي يحيط بسلم بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوجست بيريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

عدت إلى لندن فرحاً نشطاً. كانت حلاوة باريس لا تفارقني. وأخذت اتسامل مع نفسي بإلحاح: باريس جميلة، هذا صحيح ولكن لماذا باريس جميلة؟ ما هي العوامل أو العناصر التي جعلت منها مدينة جميلة؟ ما هي تلك السنن التصميمية التي يمكن تحديدها والتي إذا ما تم تنفيذها أو تطبيقها تصبح المدينة جميلة؟ هل هي مقاييس باريس؟ هل هي حركة الناس؟ هل هي التافورة في حدائق الكسمبورغ؟ هل هي الأشجار على جانبي الشوارع؟ هل هي الجادات المستقيمة التي خططها اوزمان (١٨٠٩ - ١٨٩١) والتي تلتقي في مستديرات؟ هل هي هذه العلاقات التخطيطية المتكررة التي أعطت باريس طابعها المتميز؟ أم هي في تلك النسب الشاخصة المائلة في اواسط الشوارع وفي نهاياتها؟

وحاولت الجواب على هذه التساؤلات في خاطري. قلت: لعل الجمال يكن في الظاهرة



٣٤١

حضر على بحر السلي في باريس. الصورة

١٩٤٩

الأولى، أو ربما كانت تلك الظاهرة هي الجبال بالذات. ثم قلت: ولكن ولم لا تكون هي الظاهرة الثانية. بل والثالثة؟ وأخيراً قلت: إذا جمعنا هذه الظواهر كلها وأخرى غيرها مما هي موجودة في موقع معين وبشكل متناسق ووظيفي وعلمي فسيكون ذلك المكان جميلاً وإنسانياً. على أني تأملت في هذه النتيجة وأدركت أنني إنما قلت بتكديس الظواهر بعضها فوق بعض بدلاً من قيامي بعملية تفاضلية لفرز تلك الظاهرة المنشودة بالذات حتى تصبح هي بنفسها المعيار التصميمي. وبدلاً، بالأحرى، من استخلاص السنن من الظواهر لتصبح السنن هي الواجبة الاتباع لغرض خلق عمارة جميلة.

عندئذ أخذت بدراسة النقد الفني. فوجدت بعد مطالعاتي فيه أنه ينقسم إلى نوعين، أو هكذا تراءى لي. الأول هو ذلك النقد السلس العبارة، والبارع في الملاحظات الاعباطية، لكنه لا يتألف إلا من تعليقات ذكية حول هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر الاجتماعية أو الفنية أو المعاصرة. والآخر هو النقد الذي تسلح بنظرية المحتوى والشكل، وهو الذي يباد وتبلور فعم في أذهان الجميع وأنه ربما قد استحدثت أصلاً وفق مبادئ النظرية المادية الجدلية. وحاولت تحليل الظواهر المعاصرة بموجب هذه النظرية، أي المادية الجدلية. فقلت ان المحتوى المعاري ما هو إلا الوظيفة المعارية وإن هذه الوظيفة يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأول الوظيفة النفعية بشئ فروعها وملحقاتها بما في ذلك الحيز والبيئة والمواد... الخ والآخر الوظيفة العاطفية بما في ذلك النواحي الاستاتيكية والتعبدية والسياسية بل وحتى المزاج القومي للمنطقة المعنية، وفي ذلك الدور التاريخي المعين الذي يمر به ذلك المجتمع. أما الشكل فهو ذلك التكوين الهندسي الذي يظهر لنا المحتوى والذي يعتمد عليه ويمكن فيه. إذن إذا أردنا عمارة جيدة فعلياً أن تأتي بمحتوى جيد وبما أن الشكل هو تحصيل حاصل للمحتوى فإن الشكل يصبح جيداً بصورة تلقائية ولا يصور العكس، إذ أن الشكل ما هو إلا انعكاس لشيء آخر هو جيد بالأصل. إن هذا يقود منطقياً إلى تحديد ماهية المحتوى الجيد. وقد حسمت النقد التقدمي آنذاك هذه المسألة بالقول ان المحتوى الجيد هو ذلك الذي يؤدي خدمة تتسجم مع التطور التاريخي البشري، بوجهه العام والخاص: العام نسبة لتطور المجتمع بشكل عام، والخاص نسبة لمرحلة معينة من تطور ذلك المجتمع. وعلى هذا الأساس يجري

التقييم للمحتوى. والذي يكون بالنتيجة بمثابة اللازمة للشكل. لهذا نتوجب معرفة كيفية تحقيق المحتوى الجيد كلازمة لهذا التكوين. فالمحتوى يجب عند أداء وظائفه أن ينسجم مع المتطلبات الاجتماعية، الظاهرة منها والخفية، السابقة منها واللاحقة، وذلك لكلا الصنفين النفعي والعاطفي. بل أكثر من هذا، فإذا أردنا تحقيق المحتوى المتميز فينبغي أن يكون المحتوى قد دعم أولاً وقبل كل شيء حركة التطور الاجتماعي في الحاضر والمستقبل وأضاف إلى سيرها نحو الأمام.

وبدأت أقرأ تاريخ العارة، وتاريخ مراحل التطورات الاجتماعية على ضوء هذه المفاهيم النظرية. ومع توسعي في هذه المطالعات وتأملتي فيها أخذت أنفهم العارة بمفهوم أوسع وأقوى، إذ صرت أدرك أن الأحداث والظواهر الاجتماعية إنما تأخذ مواقعها ضمن شبكة تاريخية معقدة التركيب، ولكل حلقة فيها وظيفتها، ولها بالنتيجة تأثيرها على تكوين الشكل.

كانت تلك التساؤلات تترامح في ذهني وتلبد كالسحاب.

وكنيت في تلك الفترة بالذات أهوى تصوير الغيوم والنظر إليها من مختلف أشكالها. وكم مرة ذهبت إلى بارك هامستد قبل بزوغ أشعة الشمس لأتقرب نحو ألوان الغيوم. وأصورها. ثم أصنف التصوير ضمن دراسة شخصية للطقس. لم تحيرني تلك الغيوم.

لكن غيمتي الفكرية التي تلبدت في ذهني حيرتني. ما هو تحليل ماهية الجمال؟ بل ما هي هذه الماهية بالذات؟ لم أجد لذلك تفسيراً مقنعاً. حتى التعاليل التي عثرت عليها في الكتب، التي في متناولتي لم تكن مقنعة ولا شافية لي. بدأت أطبق، كتمارين فكري، نفس أسلوب الاستنتاج المنطقي (أو: القياسي المنطقي) الذي يستخدمه أصحاب نظرية المحتوى والشكل، وهم الذين طوروا النظرية وأصبحوا حصنها المنيع، وأخذت أسأل نفسي: كيف نفسر الظاهرة الواضحة في الاتحاد السوفيتي حيث نجد أن العارة هناك منذ أوائل الثلاثينات هي عارة متخلقة سواء من ناحية الوجه التفصيلي أو الوجه العام؟ فإذا ماشينا الفرضية القائلة بأن محتوى العارة في الاتحاد السوفيتي هو محتوى تقدمي فكيف نفسر أن هذا المحتوى يتخذ شكلاً رجعياً بالياً؟ كيف نفسر أن هذا الشكل المتخلف وهو يلازم المحتوى المتقدم؟ وما الشكل في الواقع سوى عاكس للمحتوى؟ في حين يجب ظهور شكل جميل وبموجب نفس استنتاجاتهم وقياساتهم في المنطق النظري؟



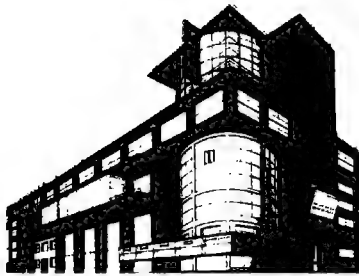
٢٥١

٢٥١  
مسرح الجيش الأحمر المركزي. موسكو.  
تصميم الممارسين الألمان وهنريوتيف. شيد  
في ٤٠ ت.

لم أقبل هذا المنطق ورفضته.

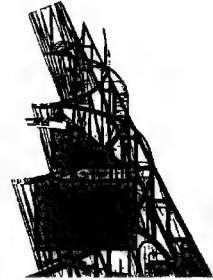
خاصة لأن تسلسل الوقائع التاريخية تشير إلى العكس تماماً.

فقد قام بعض المعمارين السوفييت عقب الثورة بتجارب هامة ذات تطلعات معمارية حديثة. ومنهم فلاديمير تاتلن والاخوان فرنزن وتمثلت اعمالهم بمدرسة أطلق عليها مدرسة البناء وكانت تجاربهم من الأهمية بمكان، في تطوير التخطيط والتكوين المعماري ووضع مبادئ ومعايير معمارية اجتماعية جديدة تعكس مفهوماً جديداً. مع كونه مفهوماً اشتراكياً وثورياً للمحتوى المعماري في الاسكان ودور العلم والتسلية. ومع ان هذه الحركة لم تكن تخلو بلا شك من الطوباوية وتحوي الكثير من الافراط فانها لو سنحت لها الظروف المناسبة لتهذبت هذه الدفعة غير الواقعية وانصقلت ولكن من المحتمل أن يكون لها نصيب في خلق عارة ثورية خلاقية. لكن هذا لم يحدث لأن هذه الحركة قد جمدت في منتصف العشرينات.



٣٣١

مخطط مقترح للصب الدولي الثالث.  
تصميم فلاديمير تاتلن. موسكو.  
١٩٢٠ - ١٩



٣٣٢

٣٣٣

٣٣٢

نادي روبي. موسكو. تصميم ايليا  
غولوسوف. ١٩٢٦

٣٣٣

تصميم لمكتبة لينين المركزية في موسكو.  
١٩٢٩. للأخوة المعماريين فرنزن والذي فاز  
بالجائزة الأولى للمسابقة في سيبيا ولكن لم  
يقضَ فيها بعد



٣٣٤

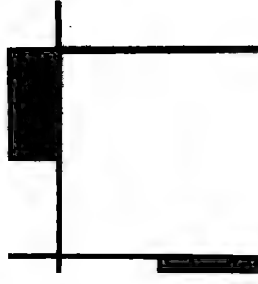
كذلك فإن ثمة مدارس في الفن الحديث تتطوي على مبادئ رجعية، ولدى بعضها اتجاهات فنية ليس لها ادراك واضح في المسائل السياسية، بل وحتى الاجتماعية بوجه عام. غير أنها في عين الوقت مدارس ليس لها مكانة هامة في الفن فحسب وتمثل اتجاهات رائدة وتعد بمثابة القوة الحقيقية الدافعة للفن في روافده العديدة. هناك، وبالذات، حركة دي ستيل ورائدها موندريان وهناك سريالية سلفادور دالي، فضلاً عن الفن الفذ الخاص بـ انتوني كاودي.



٣٧٢



٣٧٣



٣٧١

٣٧١  
تكوين من اللون الأحمر والأصفر والأزرق  
للرسم بت موندريان. ١٩٢٧  
٣٧٢  
تصوير سريالي للرسم سلفادور دالي.  
١٩٣٦ م

٣٧٣  
عازة قصر ميلا. برشلونة. تصميم انتوني  
كاردري. ٥ - ١٩٠٧

كيف يمكن إذن تفسير الشكل الجديد بل والطليعي وهو ذو محتوى سلبي، إن لم نقل رجعيًا،  
لمفهوم التطور الاجتماعي؟

إذن أصبحت المسألة عندي في غاية الخطورة.

إذن كيف يمكن التغلب على هذا التباين في منطق العلاقة بين المحتوى والشكل؟

ولم تقف الأمور عند هذا الحد بل جرت مقارعة وتجميد أولئك الفنانين في الاتحاد  
السوفييتي، هم وآخرون سواء داخل الاتحاد السوفييتي أو خارجه. باعتبارهم معارزين اهتموا  
بالشكل واهملوا المحتوى، لذا سموا بالفنانين الشكليين، كما جرت تسمية المهتمين بالمحتوى  
التقدمي بالفنانين الواقعيين الاشتراكيين حسب دورهم في النضال السياسي - الاجتماعي.  
وانقسم العالم الفني إلى معسكرين، أولهما شكلي وانصاره منبذون بالمفهوم التقدمي آنذاك،  
ورجعون بل ومطاردون أحيانًا وإن كان هذا المعسكر يضم أمثال موندريان والاكوان قرن  
وحتى كوربوزيه وفرانك لويد رايت وميز فان در روي، والآخر يضم فنانين نشطين في  
الحركات التقدمية الدولية، لكنهم، أو بالنسبة لبعضهم، عديمو القدرة والمخيلة بل وحتى  
العاطفة بحيث انتجوا ابناء خائفة وغير اقتصادية. ولا يتعدى عملهم الطراز الدعائي المتبذل.

وجدت عند مطالعاتي خلال هذه الحقبة، وفي ثنابا مؤلفات انغلز، نعمًا معيّنًا للبرجوازي بالتملق الدليل. فكنا أنا وصديقي هيرست نستعمل هذا النوع لمداغة بعض زملائنا في الدراسة الذين لا يميلون إلى اليسار ولا إلى الاشتراكية العلمية، بل كنا كذلك في استعنانا لذلك النوع مهم لا تقتصر على المداغة بل نتجاوزها إلى الضم واللمز بأولئك الزملاء. على اني عند وصني للمعارين السوفيت الذين خفقوا المدن بيناباتهم ولبدوها بالعمّة اخضت إلى ذلك النوع صفة أخرى هي صفة البله، فكنت أطلق على أولئك المعارين نوع التملق الدليل الأبله. ودلالة هذه الحكاية اننا حين كنا نطلق الصفة الأولى لوحدها كنا نضحك متلذذين بدعابتها فهي إنما كانت تستعمل في جو الفكاهة، ولكن، وإذ أخذنا نستعمل معها الصفة الثانية اكتسبت الجملة مناخ الجدد، ذلك لأننا بذلك الوصف المركب كنا في واقع الأمر نبرعن شعورنا الأليم تجاه أولئك المعارين السوفيت الذين احتضنتهم الاشتراكية، فأخذوا على عاتقهم مسؤولية بناء عمارة الاشتراكية الواقعية. اننا بإضافة وصف آخر للكلمة قد انتقلنا من الدعاية الخفيفة إلى الجدد الثقيل، إذ اتخذت المسألة أبعادًا خطيرة، ومجيرة لنا معًا، لأن الفنون عامة والعمارة الشعبية خاصة، أو العمارة الواقعية كما كانت تعرف وتمارس وتروج في العالم الاشتراكي كانت عمارة بالية ومزرية وبائسة.



٣٨١

فاختمرت حيرتنا بشكل جلي:

كيف يمكن أن يعكس المحتوى الجيد شكلًا رديئًا؟

كيف يمكن أن نفسر انقسام الفن إلى شطرين، أحدهما الواقعي الاشتراكي والآخر الشكلي؟ فالشطر الأول، وهو العالم الاشتراكي يخرج لنا فنًا متنقلاً رجعيًا، والشطر الثاني هو العالم البرجوازي يظهر فيه الفنانون الطليعيون الرواد الحقيقيون؟

بل وأكثر من هذا، كيف يمكن تفسير المنطق الجدلي الذي بلور النتائج الفني إلى قطبين متناقضين، أو لقلل نقيضين، أولها المحتوى والثاني الشكل؟ وبعبارة أخرى فإن الانتاج المعاري، والفني أيضًا، في العالم الاشتراكي بدا كما لو انه قد حصر خلفية المنطق في استقطاب النتائج كافة بقطبين: الأول، الواقعية الاشتراكية: أي الفن الذي ينطوي على محتوى جيد والذي ينسجم، بل ويدعم، في تطلعاته وآفاقه الحركة الاشتراكية، والثاني،

الفن الشكلي : أي الذي لا يتعدى عند تقييمه كونه فناً خالياً من المحتوى وقد ركز في إنتاجه على الشكلية ، وهو إما ذو موقف صريح في محتواه ، إن وجد ، ضد الحركة الاشتراكية وحتى ضد التطور الاجتماعي ، أو أنه يخلو من المحتوى أصلاً بل ويخلو حتى من التعبير عن المسألة الانسانية بأي صورة كانت ، أي انه بمعنى من المعاني حيادي ، لا سياسي ولا اجتماعي . وكل هذا وفق تفكير المنطق الجدلي المشار إليه .

فالحيرة ، إذن ، كانت في هذا التشابك بين المحتوى الجيد الذي يعكسه شكل رديء وبين المحتوى الرديء الذي يعكسه شكل جيد !

إن المحتوى والشكل يمكن أن يتطورا كلاهما وان نشأ عن كل منهما كيان آخر منفصل . لكن هذا يحدث قبل عملية التكوين بالنسبة للمحتوى ، وبعد عملية التكوين بالنسبة للشكل . وبعبارة أخرى ، ان المحتوى (وهو المجموع الكلي الناتج عن حصيلة تفاعل مكونات المتطلبات الاجتماعية) إنما يتبلور هكذا ليصبح كياناً معنوياً موحداً قائماً في الفكر ، لذا يمكن لهذا الكيان أن يتفاعل مرة أخرى مع عوامل أخرى تؤدي بالنتيجة إلى تطويره إلى محتوى آخر جديد . أما الشكل (وهو ليس سوى عكس مادي حقيقي للمحتوى) فإنه بعد أن يصبح كياناً مادياً يستقر فكرك في الأذهان فيمكن له أن يتطور ويتبلور من جديد بشكل آخر ، بل قد يتخذ شكلاً مختلفاً عن أصله تماماً .

من هنا ينضج ان المحتوى ، بعد أن تم التفاعلات التي ولّده ، ينتقل من كونه فكرة معنوية فيحل في شكل مادي ، وينصهر فيه ويصبح جزءاً منه .

كما ان الشكل بعد أن يستقر ، ينتقل من كونه مادة ملموسة فيحل كفكرة في الأذهان .

لذا فإن النظر إلى هذا التضاد بين المحتوى والشكل - كمفهوم جدلي - دون الالتفات إلى تلك العملية التي حلت المحتوى ، كظاهرة اجتماعية ، من فكرة إلى شكل مادي ، ودون اعتبار هذه الظاهرة هي الحد الفاصل في توليد الكيان الكلي للمحتوى والشكل ، إنما يؤدي إلى الارتباك في تفهم حقيقة المحتوى من جهة وحقيقة الشكل من جهة أخرى . أي يؤدي إلى الفصل بين الاثنين وكأنها ظاهرتان مستقلتان يميز معاملتهما كلاً على حدة وكأن للوحدة كياناً منفصلاً عن الآخر ، في حين ان الظاهرة الأخرى ، أي (الشكل) ، إنما هي في الواقع لا تعدو أكثر من كونها انعكاساً للأول ، أي المحتوى .

لذا بدأت استنتج بان النقد السوفييتي ، الذي لم يشر إلى هذه الناحية بالذات ، قد أصبح بنظري خالياً من المنطق الجدلي ، لأنه يذكر ظاهرة التضاد دون دعمها بقاعدة العملية الانتاجية في تلك النقطة الحرجة والحاسمة ، عند تحويل المحتوى إلى شكل .

لذا وجدت نفسي بدون نظرية تقنعي ، وتروي ظمأي ، أو ترشدني إلى طريق اتفهم به السن



والمعايير التي بموجبها أرى العارة.

فالعاراة بالنسبة لي ليست مجرد متعة يمكنني أن اتناساها وقت أريد وحين أشاء، بل هي عملي وكياني، إذن لابد أن اتلمس الحلول المناسبة لهذه الأزمة التي باتت تلازمي وترهقني ليل نهار.

أخذت ارتداد المكتبات والمعاهد ناظرًا في الكتب، وأجوب الشوارع والمتنزهات مسألاً نفسي، وبمبسط النظريات والفرضيات إلى حد استنفادها، فاقارن الفرضية مع الأخرى، واسترسل في المفاهيم إلى أن أشبعها تحليلًا وبالخاص. إلى درجة كنت معها اتساءل مع نفسي: ترى هل انني قد تجاوزت المنطق السليم؟ ثم أرجع إلى زملائي وأطرح الأمور فتناقشها سوية، وهكذا نعيشها سواء في المدرسة أو المطعم أو الشارع أو البيت.

وسألت نفسي مرة على حين غرة: من يولد من؟ هل المحتوى يولد الشكل أو الشكل يولد المحتوى؟ وأجبت ان السؤال نفسه خطأ، وعليه يجب إعادة النظر في كل شيء ومن جديد.

واسترسلت قائلاً: إن المحتوى مهما جرى عليه من تعديلات أو إضافات فإنه في النهاية وبنتيجة التفاعلات الجارية سيكون حصيلته الشكل. ثم إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من المسلسل المنطقي نجد أن الشكل بعد أن يصبح فكرة قد يتعد عن أصله، أي يتعد عن وظيفته التي ولدته أصلاً عن طريق المحتوى والذي جاء هو ليعكس مكونات ذلك المحتوى. وهكذا يدخل الدورة مرة أخرى فيصبح جزءاً من المحتوى الذي هو في طوع التكوين - محتوى جديد لتوليد شكل جديد، من شكل إلى آخر بسبب مطلب جديد.

إذن، لا يجوز ولا يمكن أن نضع المحتوى والشكل كظاهرتين متضادتين.

فإذا حدث ذلك، أي جعل الشكل في موقع مضاد للمحتوى، فما هي إذن الظاهرة التي تعكس لنا المحتوى وتظهره؟

تساءلت، أليس من المحتمل أن نظرية المحتوى والشكل قد اعتمدت في الأصل على فرضية معينة خاطئة؟ وهي التي اعتبرت السنن والمعايير هي الشكل ذاته، ولذا أصبحت الشكلية، بمفهومها، عبارة عن إظهار هذه السنن والمعايير التصميمية، كالألوان ومبادئ التكوين، ومنها النسب، والتناظر، والابقاع، والتنوع، والتكرار والمقطع الذهبي، والتصحيح النظري، والانتائيس، وغيرها من مبادئ التكوين، كأنها أي المبادئ - الشكل ذاته!

أو أن مبادئ التكوين، منفردة ومجمعة، هي التي تؤلف وتكون الشكل لا غيرها. بيد أن هذه السنن في الحقيقة ليست سوى أساليب، أو جزء من التكوين الذي هو بحد ذاته،

بالإضافة إلى أساليب أخرى، لا يُؤلف أكثر من التكنيك الذي بموجبه يتم تكييف الشكل .  
أو بمعنى أدق، إنها جزءاً من تقنية تكوين الشكل التي تنقل المحتوى الفكري إلى مادة حقيقية  
فتظهر لنا كشكل.

إذن، هذه المكونات التكوينية، باعتبارها جزءاً من التكنيك، هي لازمة للمحتوى وجزء  
منه.

إضافة إلى أن السنن التكوينية للشكل هي جزء من تقنية الإنتاج، إذاً من جانبها الآخر -  
باعتبارها جزءاً من المحتوى الفكري أصلاً - تؤلف جزءاً من العملية الانتاجية ذاتها. فإذا  
ترامت لنا المقومات التكوينية كأشكال الشكل بعد ذاته، أي أن الشكل هو التكوين لا غير،  
فإنما يرجع سبب ذلك إلى ابتعادنا من تفهم العملية الانتاجية - العملية المحولة للفكر إلى  
مادة، أو تحويل المادة من حالتها إلى حالة أخرى بسبب التفاعل الفكري. لذا نكون في هذه  
الحالة قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة المحتوى.

فالمحتوى، من الجانب الآخر، إذا ما خدعنا أساليب التكوين، وهي جزء من مكوناته،  
يظهر لنا كأنه المكون الوحيد للشكل.

وبهذا نكون قد حجبتنا عن أنفسنا حقيقة العملية الانتاجية.

قد لا نفهم الشكل، قد لا نستسيغه، قد نرى فيه إيماءات وخصلاً وصوراً لا نقبلها، وقد  
يكون الأمر العكس، ولكن هذا لا يغير الحقيقة، فالشكل لا يعدو أكثر من عاكس  
للمحتوى وإن الذي نستسيغه أو نرفضه هو أحد مكونات المحتوى وقد ظهرت لنا في الشكل  
بكيانها المادي بعد أن جرت عليه عملية التحويل المشار إليها.

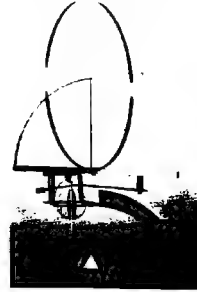
إذن، إذا كان الأمر كذلك، فلم هذه السذاجة في الالتباس بين التكوين أو أساليب التكوين  
وبين الشكل؟

وهل حقاً ان الأمر بهذه السذاجة؟

فقلت قد يكون هناك بعض الالتباس المنطقي بين أسلوب التعبير أو وسيلة إظهار المحتوى من  
جهة وبين الشكل نفسه من جهة أخرى في عالم الأدب، وهذا التباس له ما يبرره، لأن  
عملية التحويل المشار إليها لا تتجلى بوضوح في الانشاء اللغوي. لأن النتيجة التي نحصل من  
عملية التحويل تلك لا تظهر بمادة حقيقية كما هو الحال في العارة أو الفنون التشكيلية. ولا  
أريد أن أخوض في موضوع اللغة لأن الأدب، كعمرفة، لا يخلو من بعض المبررات  
للالتباس. ولكني أرجع وأقول كيف يمكن أن أبرر هذا الموقف في العارة والنحت والرسم

حيث يتجلى الأمر بكل أبعاده، إذ أن أساليب التكوين هي أداة تستخدم كجزء من مكونات المحتوى وليست هي بحد ذاتها الشكل.

صحيح، مكونات الشكل منها مادية ونفعية وظيفية ومنها عاطفية، وعند تفاعل هذه المكونات في عقل الانسان تتحول إلى مفهوم، إلى محتوى فكري، لا يظهر إلى الوجود إلا عن طريق تحويل يجري على التكوين الفكري ويصبح مادة حقيقية، ويظهر نفسه لنا كشكل، أقول كيف، ولماذا تبلورت نظرية المحتوى والشكل، في الاتحاد السوفياتي، في حقبة الثلاثينات بينما سبقتها حقبة مترعة بمفاهيم الانشائية والوظيفية وعلاقاتها وتفاعلها الواحدة بالأخرى والتي تمثلت بمدرسة البنائية. فحركة البنائية التي اسسها نعم كاكو واخوه انطون پغزور، ثم اتسقى إليها فيما بعد فلاديمير تاتلن وكاسيمير ماليفيچ والذين هم، كحركة، قد وحدوا وجمعوا بين الرسم والنحت وبالنتيجة وحدوا بينها وبين العمارة، معتمدين أساساً على الفرضية القائلة بأن المواد المستعملة في نتاجهم النحتي أو المعماري تخضع في تكويناتها إلى تكوينات هندسية التي هي بحد ذاتها أساليب لعرض المحتوى الفني، كل هذا اخترع خلال هذه الحقبة في المفهوم القائل بأن الوظيفة في العمارة تتفاعل مع الناحية الانشائية فتستخلص عن تكوينات شكلية معينة يمكن استخدامها لأداء مختلف الوظائف الاجتماعية.



٤٢١

ويمكن لنا أن نستخلص من هذا، بعبارة أخرى، ان هذه المدرسة قد اعتمدت على المبادئ الانشائية المتقدمة كجزء من التكوين، والتي تتفاعل مع التكوين الوظيفي / النفعي لتوليد تكوينات هندسية والتي تظهر لنا الشكل.

فإذن يمكن القول بمجاز اطلاق نعت «الشكلية» على حالة معينة تنحصر في نتاجات ذات محتوى باطل. وحينئذ، وإذا كان الأمر كذلك، يكون الشكل نفسه باطلاً لأنه عكس لمحتوى باطل أصلاً. والعكس صحيح كذلك. فإذا جاء المحتوى جيداً فالعكس يكون حينئذ جيداً كذلك.

هذا مبدأ عام. ولتوضيح بعض جوانبه الغامضة لابد من تبيان المفهوم الخاص بمكونات

المحتوى. ان المحتوى هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي يتكون من مكونات عديدة بما في ذلك الوظيفة النفسية منها والعاطفية والتكنولوجية. وهذه تتشابك وتتفاعل إلى أن تصبح مطلباً. فإذا تضمن المحتوى في إحدى مكوناته جانباً قد اكتسب أهمية كبيرة وملحة - كما تظهر أو تترأى لنا أو كما نعتقد نحن - في فترة تطويرية معينة، فإن ذلك لا يعني بأن هذا المحتوى بأجمعه صالح، إذ قد تكون المكونات الأخرى غير صالحة، فيصبح التكوين الذي أفرزناه وأعطيناه الأولوية غير أهل لهذا الموقع، وبالتالي يصبح المجموع الكلي للمحتوى، حسب هذا المنطق، بالياً، أو بالياً نسبياً، والعكس صحيح كذلك.

فقد تكون هناك مفردات من المكونات لها أهمية، أو أنها بعد ذاتها مهمة في تطوير أو دعم أو توضيح محور ذلك التكوين بالذات، فترأى المجتمع أو جزء منه أو طبقة من طبقاته أو - حركة ما فيه أن تهمل هذه الناحية في فترة تاريخية ولأسباب خاصة، فلا يعني هذا بأن المجموع الكلي للتكوين، أي المحتوى، غير صالح.

إذن، وبهذا المفهوم، يصبح تقسيم العمارة عبارة عن أداة لفهمها وليس مجرد أداة سياسية، وذلك بعد أن استغنينا عن نظرية «المحتوى والشكل» وصرنا نستطيع أن ننظر إلى المطلب الاجتماعي - المحتوى سابقاً - نظرة موضوعية ونأخذ الشكل باعتباره لا يزيد على ظاهرة تعكس المطلب. فالعمل الفني لا يظهر للوجود الواقعي الحقيقي ما لم يتحول أو يبتنى أصلاً من محتوى قد تكامل في كيان، وبالتيجة يظهر لنا كشكل، ولكن ربما قد يكون المحتوى رديئاً أو حياً أو حتى رجعيًا، ولكن هذا الأمر لا يغير الحقيقة بأن المحتوى لا يتفاعل ويتحول ويصبح شكلاً ما لم يتكامل ويصبح فكرة ملحة تتطلب التوليد - بصرف النظر عن جودة المجموع الكلي للمحتوى أو رداءته. وبعبارة أخرى فإن التكوين الكلي للمحتوى يتجمع ويتكامل دون أن يكون لهذا التجمع والتكامل علاقة جودة أو رداءة مفردات التكوين، إذ هناك قوانين أو دوافع أخرى محركة تحكم التكوين وليس فقط الضرورة الاجتماعية التقدمية - أو على الأقل كما نترأى هذه الضرورة بمنظار التقدمي في موقع ما وفي بلد ما وفي فترة تاريخية معينة. فإذا كثرت مظاهر التزويق في شكل معين كما حدث فعلاً في بعض الفترات من تاريخ الفن - فتفسير هذه الظاهرة هو بأن المحتوى نفسه يتطلب التزويق المتألق - وأن هذا التزويق جاء نتيجة ظروف اجتماعية معينة تشمه وترغب فيه وتصبو إليه لهذا السبب أو ذلك. ولا يعني هذا أبداً بأن التزويق المتألق هو شيء حسن بحد ذاته في كل زمان ومكان. كما ان العكس صحيح كذلك، أي ان هذا التزويق لا يكون شيئاً رديئاً بحد ذاته في كل زمان ومكان، فهناك فترات تاريخية تجل فيها التألق.

إذن فالمسألة ليست هي «شكلية» الفن وإنما، وفي هذه الحالة، هي تواجد التزويق المتألق أو الصفخة كإحدى المكونات البارزة في تكوين المحتوى لذلك الفن في تلك الفترة من تطوره.

فالمسألة إذن يمكن التأكيد عليها بالعرض التالي، كواقعية تاريخية لها أهميتها الكبرى في تطوير

العارة الحديثة. فالمدرسة البنائية في الاتحاد السوفياتي في العشرينات. فضلاً عن نتاجات معماريين آخرين في أماكن أخرى وهم من الرواد في نفس الحقبة الزمنية. ومنهم: لا على التعيين أدولف لوروس في فينا و ألفارالتو في فنلندا بل وحتى نصب ليلنيك ولكسمبورغ في برلين، ان مثل هذه الأعمال لم تدعم أو تضيف في محتواها أو حتى في «شكلها» إلى الحركة التقدمية - كما تراءى الأمر إلى قادة الحركة التقدمية في خارج الاتحاد السوفياتي - ناهيك عن أنها نعتت هي نفسها بالشوعية من قبل الفاشية. فالسألة هنا، هل يمكن القول ان هذه النتاجات المعارية، أو بالأحرى، هل ان هؤلاء المماريين كانوا قد صبوا إلى وخططوا للمساهمة في الحركة التقدمية؟ أو ان الحركة التقدمية لم تنتبه إلى هذه الالتفاتة بالذات وبذلك تكون قد فقدت فرصة الاستفادة من هؤلاء المماريين الطليعيين؟



٤٤١

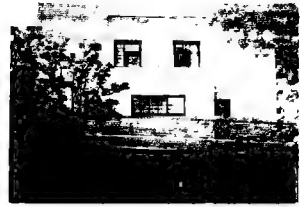
دار منزل في فينا تصميم ادولف لوروس.

١٩٢٨

٤٤٢

مصح لمرض السل. بايغو. فلندا.

تصميم القطار الفتر. ٢٩ - ١٩٣٣



٤٤١



٤٤٣

٤٤٣

نصب ليكنخت ولكسمبورغ في برلين.

١٩٢٦. تصميم ميز فاد در رو. أزيل

النشأ فيها بعد.

أقول الجواب لا، وأكد لا، ولا مبرر أن نخدع أنفسنا، فهذه النتاجات لم تكن تضمهر أهدافاً سياسية معينة أو حتى اجتماعية كما يفهمها التقدمي آنذاك إنما كان. وعليه وبمنطق مفهوم المحتوى والشكل ينبغي اعتبارها، كما حدث فعلاً، أعمالاً «شكلية» لا تقدمية.

وإذا ماشينا هذا المنطق - منطق المحتوى والشكل - إلى نهايته الختمية فسيصبح عندئذ نتاج هؤلاء الطليعيين، ذلك النتاج الذي «اهل» المحتوى الجيد وتوسع في «إبراز» الشكل، نتاجاً رديئاً، وبمعنى أدق سيأخذ موقعاً في خانة الفنون السيئة.

ولكن الحقيقة كما ورد مراراً وتكراراً هي ان الواقع يخالف هذا المنطق أو هذه النظرية لأن

أعمال الفنانين المذكورين أعمال طليعية وجميلة - كما تراءت لي آنذاك.

ان هذه الحيرة التي نشأت في ذهني وأخذت تتعاقب فيها الأفكار أصبحت تهيمن عليّ أياماً وأسابيع بل وأشهرًا، وكانت تعابثني أينما ذهبت، حتى اختمرت من ذاتها. إذ بينما كنت يوماً في طريقي إلى سكني في جادة هولند بارك غربي لندن سألت نفسي:

لماذا لا نبدأ من جديد؟

إذ سأباشر بتعريف المحتوى.

فقلت: المحتوى هو مطلب.

المحتوى هو الشيء الذي نريد.

فإذن علينا ابتداءً بتدليل كلمة المحتوى بكلمة المطلب.

والمطلب يتضمن نوعين من المكونات:

أولهما، الوظيفة النفعية، والآخر، الوظيفة العاطفية.

وإذا تمحصنا قليلاً نجد بأن المخطط الفاصل بين هاتين الوظيفتين يتلاشى، فإنها وإن اختلفتا في الأداء الوظيفي، فإنها في الحصلة يؤلفان قطباً واحداً. إذاً، والحالة هذه، لا مناصرة من السؤال، كيف يتكون أو يتحقق المطلب إلى الموجود؟

لذا، يمكن تحديد المسألة بعبارتين:

الأولى، ماذا؟ ماذا نريد؟ - المطلب.

والثانية، كيف؟ كيف التحقيق؟ : أسلوب الانتاج.

إذن، لدينا ما ينبغي أن نسميه بالمطلب، وقد تجمع وتكامل في كيان معين، ومن ثم فقد تم تحقيقه بأسلوب انتاجي معين، وعندئذ تكون حصيلة هذه العملية مادة حقيقية جديدة هي الشكل. فهذا الشيء الجديد، ما هو إلا شكل يجد ذاته.

فالمسألة إذن، مرة أخرى، هي عبارة عن مطلب يتفاعل مع أسلوب انتاجي، فتكون

الحصيلة ظهور شكل، وبعبارة أخرى: عند تبلور متطلبات ثانوية وظيفية متعددة، المنفعة منها والعاطفية، في كيان موحد، ودخول هذا المطلب الموحد في تفاعل مع الأسلوب الانتاجي، يتولد في نهاية هذه العملية التحويلية شيء جديد هو الشكل، جديد لأنه غير متطابق مع مكونات المطلب وغير متطابق مع أسلوب الانتاج. ويتولد شيء جديد يكون قد حصلنا على تحويل نوعي، ولا تحويل نوعي دون أن يتم تفاعل متبادل جدلي.

فإذا أخذنا بالاسرّسال مع هذا المنطق نقول: بعد أن يتبلور المطلب في قطب، يتفاعل هذا القطب مع القطب الثاني - وهو أسلوب الانتاج - تفاعلاً تناقضياً جدلياً متبادلاً، وبنتيجة هذه العملية الجمعية أو التركيبية يتحول المطلب، (والذي هو عبارة عن تبلور فكري)، بهذا التفاعل مع أسلوب الانتاج، والذي هو عبارة عن تفاعل مادي حقيقي، - بالإضافة إلى الناحية الذاتية المتواجدة بسبب العامل الانساني - إلى مادة ذات صفة جديدة، وهو تحويل نوعي.

إذن الشكل هو عبارة عن الوليد الجديد والنتاج عن الحصيلة الحتمية ومبعثها التناقض الجدلي بين القطبين المتبادلين: المطلب من جهة واسلوب الانتاج من جهة أخرى، وان ترافق كل منهما لازمة للآخر.

وأخيراً يمكننا تعريف نظريتي في جدلية الشكل كما يلي:  
الشكل هو الحصيلة المادية لتفاعل جدلي متبادل بين مطلب اجتماعي متمثل بفكرة من جهة، ومن جهة أخرى، التقنية المعاصرة له متمثلة بعناصرها الفكرية والمادية والذاتية الخاصة.

فهكذا، إذن، إذا نظرنا إلى العارة نجد أن وجودها وتطورها وتنوعها يخضع لهذه السنة في التناقض والتفاعل وثم التحول النوعي، وذلك بين القطب الأول المتمثل في المطلب الاجتماعي وبين القطب الثاني المتمثل بالأساليب التقنية. وحصيلة هذه العملية تظهر لنا، لاحساسنا، في مضمار الشكل على صورة عارة.

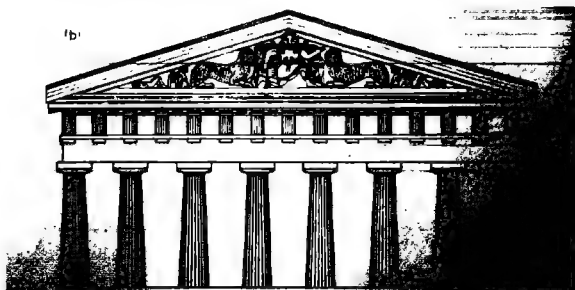
كان علينا في السنة الدراسية الثالثة اختيار مرحلة تاريخية معمارية لدرسها دراسة موسعة. فلم أتردد في اختيار العارة القوطية.

كنت في واقع الأمر مولعاً آنذاك بالعارة الاغريقية. لقد كان هدف الاغريقي إيجاد نسب هندسية ثابتة للشكل الهندسي لتطبيقها في كل زمان ومكان، النسب التي تمكنه من التوفيق بين انسجام مقاسات الجسم الانساني وبين الوقار الرصين اللازم لهيكل الآلهة. وكانت النظرة العقلانية هي القاعدة الرئيسية للنسب الهندسية في كل الأحوال.

ولهذا استطاع الاغريقي أن ينشيء مثلاً معايير بأحجام مختلفة مستخدماً ذات المقاييس النسبية

والمعايير الجمالية دون أن يؤثر ذلك على الجوانب الجمالية أو النحتية لتلك المنشآت. بصرف النظر عن أحجامها، أي أبعادها.

وبعبارة أخرى فإن العمارة الاغريقية لا تعتمد على الناحية الانشائية (أو: البنوية) بل لا تضعها قاعدة لسن العمارة. بل ان سننها ومعاييرها جمالية، رياضية، عقلانية، وهي مشتقة أصلاً من انشائية خشبية. أي ان العناصر التي تكون تركيب العمارة اليونانية (والمتمثلة بالمعدن) يرجع أصلها من الناحية الشكلية إلى الانشائية الخشبية، ثم تطورت الأشكال، إن لم نقل قد نقلت، من الخشب إلى مادة أخرى، وهي الحجر. فالصقل في العمارة الاغريقية انصب على عناصر لم تتغير من ناحية العلاقات الشكلية وإن كان قد تغيرت المادة المستخدمة في الانشاء من الناحية النوعية (من الخشب إلى الحجر). كما انها عمارة أخذت تتجانس بنسب وعلاقات عقلانية ثابتة تستخدم في كل مكان. ولا يعني هذا ان العمارة الاغريقية لم تتطور في مراحل مهمة و متميزة، لكن قاعدة التطور هذه كانت هي علاقة النسب بعضها ببعض وليس الناحية الانشائية. لذلك لم تكن تلك الفترة التاريخية تروي ضامئاً وقدذاك.



٤٧١

٤٧١

عصط لمبد ارنيس في كركرة. حوال  
٨٩٠ ق م. ان سن ومعايير جمالية العمارة  
الاغريقية هي عقلانية ثابتة مسا النسب بين  
قطر العمود وارفاهاه. وفي المنظومة الدورية  
لنواميد كانت هذه النسبة ١ إلى ١١ أي ١  
مدال والذي يمثل نصف قطر العمود أي  
١١ مدال ويمثل ارتفاع العمود من القاعدة  
حتى أعلى التاج



٤٧٢

٤٧٢

عصط لنشأ خشبي. قد العرض انه يمثل  
النشي. الذي يؤلف أصل شكل الضد  
الاغريقي. النبي من حجر ورمبر. كما عره  
فيها بعد.

أما العمارة القوطية فهي على عكس ذلك. حيث تتجلى فيها العلاقات الانشائية وتبرز بوضوحاً متميزاً. وكان لباب المراحل المتعاقبة في الحقبة القوطية هو القفزات في التطور الانشائي، فقرة بعد فقرة حتى بلغت المدى الذي لا يقهر فتداعت وانهارت حجارها كاتدرائية بوفيه ذلك هو التطور الذي كنت اصبوا إليه. التطور غير المثقل بالعقلانية.

وكننت قد زرت في وقت سابق بلدة كيمبردج وقضيت فيها عدة أيام، كما زرت كنيسة كلية



الملك مراراً. وذات يوم كنت فيه وحيداً. فصرت اصعد النظر إلى السقف وأتأمله مأخوذاً به. فإذا بي أحس بأن كل حجارة في البنيان مشبعة بصدى ترانيل صبيان الكوراس. فأجلس مسحوراً، واستلقي أحياناً على الأرض ارنو إلى الظل والضوء وهما يتعاقبان كما لو يتضامن خفي على نقش المستقيمات والمنحنيات والمستديرات في الحجر المتوهج حتى بدا لي السقف كله كأنه بركة ظليلة تموج في واد خرافي الألوان مستلقية على أحضان خريف جذلان وهيمان، وأخذت المساند ترتفع إلى أن التقت في هذا البلور المشقق بانتظام عجيب امتلأت به السماء. ثم أخذت أصوات الموسيقى الرخيمة ترتفع في تلك الظهيرة مرة أخرى.



٤٨١

٤٨١

سقف صحن كبة كلية الملك في  
كيسروح. انكلترا. ١٤٤٦ - ١٥١٥ م.  
الصورة ١٩٤٩

٤٨٢

قوس نصف دائري من العهد الروماني.  
من منتصف القرن الحادي عشر لعاية  
منتصف الثاني عشر. تشير الصورة إلى موقع  
حجارة العقد والتي يكون موقع الضعف في  
الانشائية القوس

٤٨٣

قوس مستدق من العهد القوطي الأول. من  
هانية القرن الثاني عشر لهاية الثالث عشر.  
ولقد أزيل عواد العقد علما استدق  
القوس

ان العمارة القوطية تتميز بالعلاقات الانشائية:



٤٨٣



٤٨٢

فالقوس فيها أصبح قوساً مستدق الرأس، فقد ازيلت منه حجارة العقد وهي أضعف نقطة فيه.

أما المسند فقد ارتفع شامخاً، وأفراغت الجدران المحيطة به حتى أصبح هو السند الوحيد في البناء، وارتفع حتى أصبح لا يتحمل قوى الثقل المناسب فيه. عندئذ اسند بالزافرة. ثم ارتفع المسند وارتفع أكثر فأكثر مجتذباً انقالاً أكثر فأكثر فاسند عندئذ بزافرة ثانية، فثالثة.

وفي نفس الوقت امتدت من المساند شبكة من الاضلاع تحمل ألواح السقف على هيئة عقد مضلع تتلاقى في الوسط بالسرة، وهكذا حرر الباع بين المساند من حمل اثقال البناء،



1820

٤٩٢



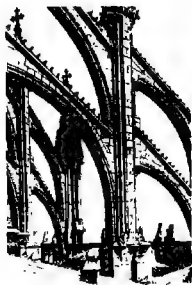
٤٩١

٤٩١

كانتالانية إيمان. فرنسا. لقد افرغت  
الحفران واستقلت المساند وبهذا هضمت  
بأعنت واسعة للشايلك. ١٢٠٠ م

٤٩٢

مخطط مظهر لقطع في كانتالانية إيمان  
يظهر بأن الحفران المحيطة بالمسد قد افرغت  
واضح هو المسد الرئيسي في المنشأ. ولذا  
صح لا يتحمل قوى الثقل المساندة فيه  
للمسد بالرافعة



٤٩٣

٤٩٣

كانتالانية ريجر. فرنسا. القرن الثالث  
عشر. عندما ارفعت المساند وضعفت  
استند برافرة. ومن ثم برافرة ثانية وثالثة

فأخذت النوافذ تكبر وتتسع حتى امتلأ البايح بها، وأخذت النوافذ ترتفع كذلك بزجاجها  
الملون حتى كادت تملأ البناء بأسره. فإذا بالمكان يتحول إلى وهج نازل من العليا فيحثو  
المؤمن في ارجائه متعبداً أو يجلس في ركن قصي ليسبح مع الملائكة أو ليقراً قصص الانبياء  
والقديسين.

واقترضت دراسة العارة القوطية مشاهدة ابنيها موقعياً. فأقدمت على التجوال في انكلترا لهذا



٤٩٤



٤٩٤

٤٩٤

كانتالانية لكرول. انكلترا. حوالي  
١٢٢٠ م. انصبت من المساند شبكة من  
الاصلاخ فالتفت وسط السقف في السرة

٤٩٥

امتدت الاصلاخ لتحمل الثقل الألواح  
ومن ثم انفتحت في سرور متعددة في سقف  
كانتالانية ايلي

الغرض مستخدماً شتى وسائل النقل: القطار، الباص والدراجة الهوائية، وحتى بواسطة التطفل (أي الوقوف في عرض الطريق والاشارة باليد للسيارات المارة لغرض الركوب). كنت اسافر أحياناً بمفردي وأحياناً مع بعض اصدقائي مثل روبنشتاين وهيرست أو غيرهما. كنا نقيم في الفنادق أو في بيوت الشباب أو بين حضائر التبن، وأحياناً نصب لأنفسنا الخيم في الغابات أو في العراء أيام الصحو، لا يعيقنا حر أو برد ولا مطر.

وبدأت اتفهم بالتدريج العمارة القوطية، وأدرك ان كل قوس فيها صغير أو كبير، وكل سرّة من السرر. وكل مسند وكل ورائد الزايفة وفوق الثقالّة المستدقة بل وحتى تلك المساند في وسط الشبابيك، هذه كلها تدب فيها قوى الانتقال فتشدها الجاذبية فتساب إلى الأرض. على ان البناء يتصاعد بانجماه معاكس، فيرتفع وكأنه يريد أن يشمخ ليلبغ السماء.



٥٠١

٥٠١

كاندراوية اعيان، فرنسا. ١٢٠٠ م. تدب قوى الانتقال في الصحن فتساب إلى الأضلاع وإلى المساند وأرداعها ومن ثم إلى الأرض. إلا أن روحية البناء تتصاعد بانجماه معاكس وكأنها تريد أن تشمخ إلى عان السماء.

وترأت لي كل حجرة من الحجر جميلة مشحونة بالحس لأنها مشحونة بالوظيفة. وإذا بجبال الكاندراويات القوطية (صولزبري وونجستر في انكلترا وإميان وريمز في فرنسا) إنما هو جبال ينبع من الحلول العبقريّة للوظائف الانشائية ويعتمد على هذه الحلول، حتى يصل إلى ساحل التهذيب والسمو.

٥٠٢

كاندراوية صولزبري. انكلترا. ٢٠ ١٢٥٨. منظر عام من الشال التري



٥٠٢



١٩١

١٩١٣ - ١٩٥٠  
كاندالية سوردام . باريس .

وهكذا اخترع في ذهني ان معيار تقسيم الجمال في العارة، وفي كل حقل آخر يستحدث فيه نتاج صناعي، المصنع، إنما يعتمد على قياس درجة اطفاء الحاجة الوظيفية للناحية الانشائية، بما فيها الحاجة العاطفية كذلك. بعبارة أخرى: المعيار هو قياس درجة تلبية المطلب الاجتماعي.

ان العارة ما هي إلا مطلب اجتماعي لاسعاف وظيفة نفسية معينة وحاجة عاطفية معينة. فإذا جاءت صيغة الاستجابة للمطلب بدرجة اقتصادية، كفوءة مهذبة، وذلك بانسجامها مع خصائص المواد المستعملة والطبيعية الانشائية لها، وإذا جاءت الصيغة في نفس الوقت معبرة عن الشعور العاطفي الانساني الاجتماعي بالكيفية والنوعية التي يصبو اليها المجتمع، فلا بد إذن أن يأتي العمل مهذباً وجيداً، ولابد أن يترأى لنا جميلاً. هكذا تراءت لي الأمور أثناء مشاهداتي للأبنية القوطية.

وأخذت بالتدريج اتمكن من فرز مختلف أدوار العصر القوطي (منتصف القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٦) ومن تفضيل هذا الطور على ذلك بمختلف تفرعاته ومواقعه وتأثيراته الجغرافية والادارية واستعمال المواد ... الخ. وازدادت قناعتي إلى حد اليقين بأن العارة هي ليست نزوة فنان أو شهوة حاكم، بل ولا هي حتى رغبة مجتمع. انها هي تفاعل عوامل اجتماعية كثيرة تتبلور في مطلب اجتماعي معين ويتم حل أو تلبية أو اطفاء هذا المطلب باستخدام التقنية المتوفرة أو التقنية التي تطورت لهذا الغرض. فإذا جاء الحل جيداً كان الناتج جيداً والعكس بالعكس.

في تلك الأثناء كان عميد المدرسة بالوكالة المستر كودن وهو رجل طيب طويل القامة، قليل الكلام، خافت الصوت. وكان خجولاً جداً، ولا علم له بالتطورات المعاصرة المعاصرة، لا بل لا علم له بأي تطور. والظاهر أن أزمة ووكر قد أزعجته كثيراً، إذ لم يجد لها على ما يبدو مبرراً لدى الطرفين، ولم يفهم لماذا تحدث مثل هذه المجاهبات بين الأساتذة والتلاميذ، أو حتى التي تحدث بين التلاميذ أنفسهم. ولعل المستر كودن قد شعر بضرورة تلطيف الجو، أو ربما شعر ان من واجبه الاسهام في توجيه التلاميذ وارشادهم إلى الطريق المستقيم، لذا أخذ

بتنظيم محاضرات تلقى من أساتذة زائرين هم من ذوي الشأن المرموق في العالم المعاري كما يفهمه هو. وكان من بين الذين تمت دعوتهم البروفسور رجاردنس.

كنا نحن التلاميذ قد قرأنا مؤلفاته، وكنت أنا شخصياً قد قرأت أحد كتبه وهو تاريخ عام للعارة وضعه بالاشتراك مع البروفسور كورفياتو.

وحين حضر الاستاذ رجاردنس لالقاء محاضراته كانت القاعة تفيض بالتلاميذ، وتكلم في تاريخ العارة ثم انتقل إلى القول بضرورة رفض العارة المستوردة الأجنبية بل ذهب إلى أبعد من هذا وأخذ يعرض بقيادة الحركة الحديثة مستهزئاً. وذكر على الأخص اسم غروبيوس. ان غروبيوس لم يكن بالنسبة لنا رائداً من رواد العارة الحديثة، بل لأهميته الخاصة بصفته مؤسس البوهاوس، تلك المدرسة التي كنا نعتبرها قد وضعت وصاغت المفاهيم الحديثة، بما في ذلك المفهوم الذي مفاده ان الجمالية الحديثة يجب أن تستمد من طبيعة المواد الحديثة واستعمالها ضمن التقنية الحديثة.

كنا، أنا وجماعتي، نجلس صامتين مذهولين وقد أخذتنا الحيرة فلم نعد ندري ماذا نفعل كما لو أخذنا بقعة وعلى حين غرة. وفجأة إذا بأحد التلاميذ من الجيل الأكبر عمراً في الصف ينبري للمتكلم على طريقة الانكليز صارخاً: واخجلناه، واخجلناه (أي: يا عيب الشوم عليك)، فشجع بذلك تلميذاً آخر من عمره على اطلاق نفس الاستنكار: واخجلناه، واخجلناه... فإذا بالحياة تدب فينا وحدث هرج ومرج وصاح روينشتاين: نريد عارة حديثة، واقعيه ثان وثالث يقاطعون كلام رجاردنس فسأل هذا: ماذا تريدون؟ قال روينشتاين: لا نريد إنتاج هوة بل عارة حديثة تناسب المجتمع الحديث، واسترسل يقول: نحن نكره من يخلط الخرسانة باليد ونريد استخدام الأساليب الميكانيكية، بل نريد أن يكره الجميع، فأعقبته أنا قائلاً: نريد عارة تستمد سنن الجمالية من الماكنة، وهكذا تكلم آخرون مقاطعين حتى صرخ بنا رجاردنس: اجلسوا يا أقزام، فانهت المحاضرة بجو أشبه بالقوضى.

لم يعلق وكيل العميد بشيء ولم يقل لنا شيئاً. لكنه وبعد مرور اسبوع، وبينما كان يلقي محاضراته في الرسم الهندسي، توقف قليلاً والتفت نحونا وقال بصوت وقور خافت تشويه الحيرة: أنا اخلط الخرسانة بيدي كلما احتجت ذلك لتنسيق حديقتي، فهل تكرهوني بسبب ذلك؟

حين نعتنا رجاردنس بالأقزام شعرنا بأنه هو القزم، ولكن، وأمام كودن وطيبة قلبه وحيرته المتسائلة، شعرت في تلك اللحظة بأني قزم.

بعد أن ترك وكر المدرسة لم نحل محله في فرع العارة شخصية تملأ غيابه سواء على الصعيد الرسمي أو على صعيد توجيه التلاميذ. لقد تم في تلك الفترة تعيين اساتذة من النوع الجيد، وتطورت بينهم وبين التلاميذ علاقة طيبة مريحة، إنما لم تأت تلك الشخصية لتلأ الفراغ

الذي تركه ووكّر إلى أن وصلنا الصف الرابع. عندئذ تم تعيين بول نايتنكيل. كان شخصاً طويل القامة، بدين الجسم، وسيم الوجه ذا لحية وقد سمي في أوساطنا بذي اللحية المعارية مزاحاً. وكان نايتنكيل رجلاً طيباً، مخلصاً، همه الرئيسي صالح التلاميذ، بل كان قد كرّس حياته لهذا الغرض.

وفي نفس الوقت التحق بالمدرسة كمحاضر آرثر كورن وكان له صيت عريض في التدريس إذ هو من المعروفين في مدرسة جمعية المعارين وكانت آنذاك مدرسة تحوي خيرة الأساتذة أكثر مما تحويه جميع المدارس الأخرى في انكلترا ومنها كانت تنبثق الآراء والمفاهيم الجديدة لنعم البلاد بعد ذلك. ولم يكن كورن مجرد استاذ جيد آخر ينضم إلى هيئة التدريس بل أكثر من هذا فد كورن علاقات مع بعض أساتذة مدرسة الباهواوس وكان قد عمل كمعماري بالقرب منهم، وهو ألماني الأصل وكانت لكتبته الألمانية لا تفارق نطقه بأسره. لذلك تمكن كورن وخلال فترة وجيزة أن يجتذب حوله عدداً من التلاميذ، وكنت أحدهم، ممن يهتمهم تطوير العمارة الحديثة والمتأثرين بمدرسة الباهواوس بل يعتبرون تلك المدرسة هي منبع النظريات المعارية الحديثة.

وفي نفس الوقت تم تعيين عميد أصيل للكلية هوراييس وكنا نضع به سابقاً إذ كان عميداً للمدرسة بركستون وكان يشتهر بالحزم والنظام. قال لنا راييس وهو يتكلم بحدية:

إذا اردتم تغطية المناهج الدراسية الموضوعة لكم فعليكم العمل مدة ٢٤ ساعة يومياً، ولكن، مع الأسف الشديد لابد أن تنفقوا حوالي ١٠ ساعات في النوم والمأكل والنقل الخ، لذا عليكم أن تعملوا في الـ ١٤ ساعة الباقية بما يعادل الـ ٢٤ ساعة المخصصة للمناهج. وهكذا، وبعد تطور سريع، وجدت هامرسمث هي وتلاميذها جواً مناسباً للدراسة أكثر جدية من السابق.

أجل، كان زخم الدراسة على هذا النحو في المدرسة، حتى أن أحد الأساتذة كان يقول لنا «بان الابداع يتكون من ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام» كان ذلك الاستاذ هو فريبيون استاذ الانشاء، وكان دائم الشرود الذهني، جذاباً لا يعرف الانشغامة أو النكته، يطوي تحت أبطه دائماً عشرة كتب على الأقل، وطالما غطى مسحوق الطباشير الأبيض ملابسه. وكان حين يلقي محاضراته لا يعبأ بمن حضر، سيات عنده ان حضر تلميذ واحد أو حضر عشرة تلاميذ لاستماعها. ولم يكن يبصر في الحياة سوى الثقل والحاذية وانسياب القوى في عناصر الانشاء وفي الأشياء، ولا يتكلم عن غيرها. كان يكرر لنا قوله ذاك ... الابداع ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام، خوفاً منه علينا أن نصيبتنا الغرور في التصميم المعاري.

أجل، هكذا كانت همرسمث، أو بالأحرى هكذا كانت بالنسبة إلى مجموعتنا الصغيرة. كنا في عمل متواصل بلا هوادة أو رحمة. وعندما وجد نايتنكيل استاذ فرع العمارة ان مجموعتنا

متفوقة على الآخرين في الالتحاق التصميمي أخذ يركز وقته على بقية التلاميذ وتركنا وشأننا. وقام بينه وبيننا احترام متبادل بل وعجة متبادلة. كان يقول لي: لا يهمني أملك لأنك سنجد طريقك في التصميم. وكان يعلم ان لي نظرة خاصة في المفاهيم المعمارية، وبعد محادثات قليلة وجدنا ان لا فائدة من توسعنا في هذه الأحاديث إذ كان كل واحد منا في واد يختلف عن الآخر. بل ان نابتكيل وجد نفسه غير قادر على توجيه التلاميذ والتأثير فيهم على النحو الذي كان قد اعتاد عليه في مدارس أخرى، لذا قال لي أكثر من مرة، كما قال في غيابي، انه بعد أن يترك فلان المدرسة سيتمكن عندئذ فقط من ادارتها بالشكل الذي يرغب ومن تطبيق المنهج الدراسي وفق رأيه.

كان نابتكيل بالنسبة لي بمثابة الأخ الأكبر. أما كورن فكان أكثر من هذا وأكثر من استاذ. كان بمثابة الأب، فهو يرعاني ولكنه لا يفهمني في كثير من الأحيان. كنت أحدثه عن نظرياتي فصني إلي ولا يضيف شيئاً إلى أقوالي سوى طلبه أحياناً تفصيل نقطة من النقاط أو تشكيكه أحياناً أخرى بنقطة غيرها. كنت أشعر ان كورن غير قادر على التركيز، لكنه كان الدافع المحرك في حياتي وفي تطوير نظرياتي، ذلك انني كنت أحس ان عدم اعتراضه عليا يعني انني أسير في خط غير بعيد عن الصواب. كان كورن تقديمياً ويفهم الجدلية وله اطلاع جيد في الفلسفة المادية الجدلية. وذات يوم، وبينما نحن في حديث قبل موعد فترة الغداء، إذا به يقول لي: اليوم أريدك أن تأتي معي إلى الغداء، وأنا سأدفع الحساب. وأضاف: اني بدأت أشعر ان نظرياتك خطيرة جداً.



٥٤١  
آرثر كورن مع روضة الحادري في قاعة  
التدريس في مدرسة هارمست. ١٩٥١.

٥٤١

وعندما كنا على المائدة كنت أنا منصرفاً عن الطعام ومنهمكاً في الكلام، وهو يصغي ولا يعلق بأكثر من طلب التفصيل أو التوسع في هذه النقطة أو تلك. أخيراً نظر إلي تلك النظرة التي لن أنساها وقال: فلان، أريد منك كتابة مانفستو، فاعترضت اقاطعه في الحال وأقول: أنا اكتب مانفستو. قال: أجل، أنت، وأنا أريده منك.

وأخذت افكر، بعد ذلك الغداء وفي اليوم التالي والأيام التي اعقبته، سواء كنت في المدرسة

أو في البيت أم في أي مكان آخر، افكر ماذا يجب أن يكون السطر الأول وكيف أضعه، ولماذا الفكرة قبل تلك. وكان صديقي هيرست معي طيلة الوقت. وهيرست له اطلاع في الجدلية لكنه لم يصف إلى ما كنت أعرفه بل كان الأمر بالعكس. لكن هيرست يسأل ويشكك ويعترض على كل فكرة بل على كل جملة. ويشير المناقشة حتى على استعمال الكلمات. لا لأنه يرغب في نقاش لا جدوى له من أجل النقاش، بل لأنه كان من طلاب الكمال في كل شيء. كان يقول انه لا يريد أن يبدو مشاكساً، ولكن، لماذا كذا وليس كيت، كيف تقول كذا وقد سبق أن قلت كيت؟ وهم جراً.

هيرست من أب ارلندي. وقد ورث عنه سرعة المخاطر مع دعاية حادة. وكان ذكياً. وله طريقته الخاصة به في الحديث فهو يعمد القول، أو المفهوم الذي يتحدث عنه، تجزئاً بخترل الفكرة إلى حد السخف وذلك لتوضيح المسألة. وكانت نكاته ذكية أيضاً، لكنها غير جارحة مطلقاً. في بعض الأحيان يتدفق سيل الفكاهات في ذهنه إلى حد الانسداد، فيتوقف عن الكلام برهة ليلتقط انفاسه ولاستيعاب زخم النكات الحاشد في فكره ثم ينفجر بالضحك الهادر، ويستريح قليلاً، ويبدأ بعد بالكلام فتتدفق نكاته بتعاقب متواصل. وكما كان حال هيرست في النكته كان حاله كذلك في التصميم. كانت الأفكار التصميمية أو البدائل تنال عليه فيظل حائرًا أمامها إلى حد الكتابة. بل كانت الكتابة تسود على وجهه وعلى نبرة صوته معاً فتزول عندئذ روح النكته فيه وينقلب هيرست إلى شخص حزين مزرد لا يعرف إلى أين يتجه. كل بدائله جيدة بل كل بديل منها جيد بحد ذاته. فكان يستنجد بي. فأقف بقره وأنظر إلى المقترحات التصميمية. كنت أنظر إلى فيض البدائل معجباً بها وغابطاً إياه هذا الفيض السريع من البدائل. ثم أشجعه على اختيار احداها.



أره

٥٥١  
موريس هيرست. أواخر ٧٠ ت

ولم يكن هيرست متأثراً بشكل واضح بأحد كبار الرواد في الفن والعمارة. كان أسلوبه يتسم بسمة العمارة الانكليزية البحتة التي أخذت تخمر آنذاك. أما أنا فكنيت على النقيض منه. كانت الفكرة التصميمية تبدأ عندي بشيء مبني مبسط، ثم تجري الاضافة فوقه فيما بعد ببطء وبنحفظ إلى أن يتم التصميم بشكله النهائي. كنت نقيض هيرست في هذا، وفي تأثيره بعكسه، في التخطيط بأعمال ميز فان در رو وفي الواجهات بأعمال لوكوربوزيه.





كتب المانفستو المطلوب وقدمته إلى كورن. وهذه خلاصته:

- ١ - ان الفن في الاتحاد السوفييتي، بما فيه العارة، متأخر ومتخلف، بل وبالر.
- ٢ - لا يوجد مبرر فلسفي / سياسي لهذا الوضع، ربما سوى الشعوذة أو الجهل أو مصلحة بعض المعارين والسياسيين.
- ٣ - ان قرار الحزب الشيوعي السوفييتي بمنع الاستمرار في تجارب مدرسة «البنائية» فاجعة فنية.
- ٤ - ان نظرية «المحتوى والشكل» لا يسندها منطق جدلي، بل هي تناقض نفسها بنفسها. كما انها غير قادرة على ايجاد الحلول الفكرية أو الفلسفية لمشاكل فنية ومعمارية كثيرة.

وقدتم استناداً إلى ذلك النظرية التالية:

١ - ان العارة كظاهرة اجتماعية ذات كيان مادي حقيقي، إنما هي حصلة التناقض الجدلي بين المطلب الاجتماعي من جهة، وبين التقنية المعاصرة له من جهة أخرى.

٢ - ان للعارة صفتين: أولاً أنها جزء، وجزء مهم، من التفكير الاجتماعي (أي البنية الفوقية). والأخرى أنها في الوقت نفسه مادة حقيقية. وهذه المادة يجب أن تسبق بعملية انتاجية قبل أن تصبح عارة. وعليه، فعند بحث العارة علينا أن نراعي هاتين الصفتين بالتساوي.

أما إذا نظرنا إلى العارة من منظار صفة واحدة من الصفتين، فإن نظرتنا تنزلق وتصير متحيزة وغير علمية.

٣ - ان نظرية «المحتوى والشكل» غير قادرة على حل التباين بين المحتوى «الرجعي» والشكل «الحيد». وغير قادرة على تفسير الابداع المتناهي في الفن البدائي القديم، أي الفن في ما قبل التاريخ عند الانسان القديم. كذلك فإنها غير قادرة على التفسير مثلاً:

لماذا يكون الناس غير قادرين على فهم أعمال بيكاسو، في حين ان بيكاسو تقدمي في فكره، وعقري في فنه، بل هو الرائد الأول للفن المعاصر. وكذلك غير قادرة على تفسير ظاهرة أخرى، لماذا نجح الفن الشعبي عامة في الاتحاد السوفيتي واوروبا الشرقية فوناً متخلفة وقيحة وثافهة بسذاجتها؟ أو على تفسير هذه المفارقة، لماذا تكون بعض الفنون الرائدة هي في محتواها رجعية في نفس الوقت؟ ومنها مثلاً فنون مدارس البنائية والسريالية والتكعيبية والتجريدية، وهي كلها مدارس قد حرمت في العالم الاشتراكي ومنعت شعوبه من ممارستها والتمتع بها!

٤ - بما أن لكل جانب جدلي مكونات، وبما انه يجوز لأسباب تاريخية معينة بروز واحد من هذه المكونات دون غيره، إذن يمكن ظهور فن ما ذي صبغة رجعية سياسياً، ولكنه في عين الوقت متقدم، بل وطلعي من النواحي الأخرى. هذا التباين لا يمكن تفسيره عن طريق منطق (المحتوى والشكل).

٥ - ان العارة والفنون التنكيلية عامة هي مواد حقيقية يجب انتاجها قبل ظهورها إلى احساساتنا. ونظرية «المحتوى والشكل» تهمل هذه الناحية الجوهرية.

٦ - وبما أن كل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تتولد تولدًا، فلا يمكن أن يتحقق هذا التولد ما لم يسبقه تناقض جدلي يؤول، وكحصيلة له، إلى شيء جديد. بعبارة أخرى لا بد من

التناقض الجدلي. فأين هذا التناقض الجدلي في «نظرية المحتوى والشكل»؟

٧ - إذن تصبح المسألة هي عبارة عن اكتشاف حقيقة هذا التفاعل الجدلي وبلورة ومعرفة تفاصيل مراحلها.

قرأ كورن وريقتاني وبعد تأمل قال: ماذا ستعمل بهذه النظرية؟ قلت: ستكون الأساس لاطروحتي التاريخية. (فقد كان يطلب من التلميذ تقديم أطروحتين، الأولى لمشروع تصميمي والثانية عن موضوع تاريخي أو فكري له علاقة بالعمارة). وبعد دقائق التفت إليّ كورن وقال: أعتقد أنك تضع وقتك بالتزامك بالمنهج الدرامي، لذا سأقترح على نايتنكيل أن يعطيك الحرية في الدوام أو عدمه لكي تتمكن من القراءة والمراجعات.

وأضاف كورن يقول:

اريد منك أن تكمل عملك ...

يا ولدي، انك رجل خطر!

بعد ذلك انقطعت عن الدوام الرسمي يوماً واحداً أو يومين في الاسبوع، مكرساً ذلك الوقت للمطالعة في غرفتي أو في إحدى المكتبات العامة أو في منزله عام إذا كان الجو صحواً.

طلعت خلال هذه الحقبة في انكلترا ظاهرتان كانتا على درجة قصوى من الأهمية في تطوير التقنية الانشائية. وكانتا كذلك، بالنسبة لنا بالذات، مؤثرتين في تطوير تفكيرنا على نحو جذري.

وأولى الظاهرتين هي اسلوب انشاء المدارس المصنعة سلفاً والتي اقيمت في مقاطعة هرتفردشر في انكلترا وتم تصميمها من معماريين شباب من خريجي مدرسة جمعية المعماريين برئاسة آسلن. وقد ظهر هذا المشروع في سني ما بعد الحرب نتيجة للضرورة الملحة لافتتاح مدارس كثيرة العدد خلال وقت قصير، مع الأخذ بنظر الاعتبار ندرة الأيدي العاملة وشحة المواد بسبب التركيز على التصدير في تلك الآونة، لذلك استخدمت في تخطيط تلك المدارس



٥٩١  
مدرسة انشائية في واين. هرتفردشر.  
انكلترا. ٤٨ - ١٩٥٠

٥٩١

أساليب تخطيطية جديدة في عمليتي التصميم والتنفيذ معاً، وهي أساليب استحدثت أثناء الحرب وتطورت بعدها بإدخال التقنية البنائية للمنشآت المصنعة سلفاً، وذلك بإنتاج عناصر خفيفة الوزن لتسهيل عملية النقل وعملية التناول في ساحة العمل. وقد طبق ذلك في تشييد المنشآت من عسكرية ومدنية كالكثبان وغيرها من الأبنية الجاهزة الوقتية. فجاءت هذه المجموعة من المصممين الشباب لتخطط وتصمم مشروعاً يؤمن تنسيق وربط العناصر القياسية الجاهزة، وبذلك صار من الممكن إنتاج القسم الأكبر من هذه العناصر في معامل متفرقة ثم يجري نقلها وتركيبها في المواقع المطلوبة. وقد وفر هذا الأسلوب من التخطيط المرونة الوافية والكفيلة أيضاً بتشديد مدارس وفق متطلبات متنوعة وفي مواقع ذات خصائص مختلفة من ناحية التربة وطبيعة الأرض وما أشبه، وذلك باستخدام نفس العناصر الجاهزة والمصنعة سابقاً دون إجراء أي تغيير أو تعديل عليها، عدا بعض التكيف التصميمي.

أما الظاهرة الثانية والمتزامنة مع الأولى فهي قرار بريطانيا بالاحتفال بالذكرى المئوية للمعرض الدولي الذي اقيم في لندن سنة ١٨٥١ (وأقيم له القصر البلوري الشهير) وذلك لتشجيع صدارتها وترويج بضائعها. وقررت الحكومة إقامة معرض للصناعات البريطانية على أن يرافقه مهرجان ثقافي للفنون. وكان نصيب لندن منه أن تشيد في القسم الجنوبي منها وعلى شاطئ نهر التيس مجموعة من الأبنية لاقامة مختلف الفعاليات فيها من تجارية وعلمية وثقافية وفنية. واحتوت ساحة المهرجان عشرات الأبنية كلف بتصميمها نخبة من خيرة المعماريين في انكلترا واستخدمت في انشائها أحدث الأساليب في التقنية البنائية.

وعند بداية العمل في هذا المشروع الانشائي الضخم - وهو يعد في أسابعه الأولى - ذهبت ذات صباح في عطلة السبت إلى ساحة العمل وكانت الرافعات والحادلات وغيرها من الماكائن الترابية نشطة في تنظيف الموقع واعداده. وقفت هناك متأملاً. وأخذت صورة للموقع. ومنذ ذلك اليوم وأنا أقوم صباح كل سبت، بدون انقطاع ما خلا انقطاعاً قد يقع لي وهو قليل، بزيارة الموقع ومشاهدة تطور العمل وتصوير مراحله المتعاقبة دون أن يعترضني أحد رغم أن دخول الغرباء إلى الموقع محظور. ورافقت بذلك تشييد أسس الأبنية منذ اللبنة الأولى ثم قيامها مرتفعة على سطح الأرض ثم ظهور هياكلها إلى أن أكملت الأعمال الختامية. كنت خلال هذه الزيارات الأسبوعية أطلع على أساليب استخدام التقنية الانشائية الحديثة وهي توضع موضع التنفيذ، ثم أعود لأدرس تصاويري وأقارنها بمخططات الأبنية والخرائط التي كانت تنشرها على التوالي المجلات الهندسية المتخصصة.

وقبل الافتتاح الرسمي كنت في صباح سبت أقف على السقف المعلق في صالة المهرجان الملكية وكانت هناك من تحتي في نفس الوقت إحدى الفرق الموسيقية تتمرّن على عزف السمفونية السادسة (الحزينة) لـ جايكوفسكي تمهيداً للافتتاح. ولم يعترضني أحد أيضاً. لقد ألف الحراس حضوري لساحة العمل صباح كل سبت كما لو كان شبه ميعاد، فأنفق الأبنية وأصورها دون أن يسألني أحد من أنا، وما هو غرضي أو من أمثل، ولوائح الاعلان معلقة

تمنع دخول غير المخولين. وقد استمرت تماريني هذه مدة تزيد على السنة والنصف.



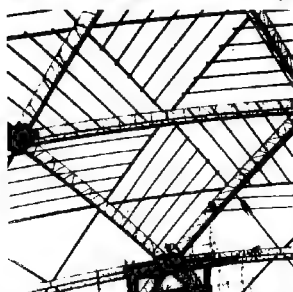
٦١٢



٦١٣

٦١١  
مطر لبي لوقع مهرجان بريطانيا لعام  
١٩٥١. الصورة ١٩٥١

٦١٢  
قاعة الاحتراعات أثناء الانشاء في مهرجان  
بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم والف تاجر.  
الصورة ١٩٥٠ م



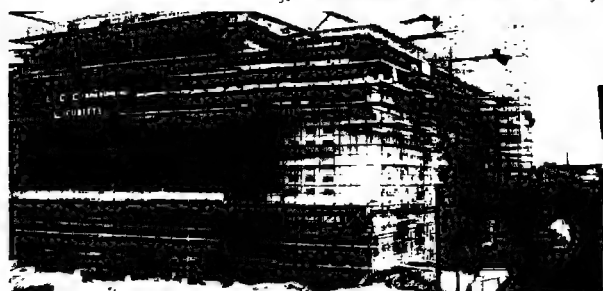
٦١٤



٦١٥

٦١٣  
قاعة الاحتراعات في مهرجان بريطانيا لعام  
١٩٥١. السائد الكونكريت أثناء الانشاء.  
الصورة ١٩٥٠

٦١٤  
قاعة الاحتراعات في مهرجان بريطانيا لعام  
١٩٥١. تصميم والف تاجر. هيكل  
الانشاء للقف أثناء التشييد. الصورة  
١٩٥٠



٦١٥

٦١٥  
صالة المهرجانات الملكية أثناء التشييد  
أشيت كآخذ الألبه الداعية لمهرجان  
بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم روبرت  
ماثيو ولري مارتش. الصورة ١٩٥٠

ان هاتين الظاهرتين المتزامنتين هيأنا الفرصة لنا لدراسة التقنية الانشائية المتقدمة. وذلك عن طريق متابعة المجالات والمحاضرات. ربما بسبب اطلاعنا على هذه التطورات في هذا الحقل. وأيضاً لأسباب نفسانية إذ كنا سوية نضم شعوراً خفياً أشبه بالهاجس بأننا ستكون من ذوي الشأن في عالم التصميم. تلك الخلفية وهذان العاملان جعلتنا نقول فيما بيننا. أولاً، ان

مستقبل البناء سيكون مصنعاً سلفاً. وبما أننا أخذنا نقتنع إلى حد اليقين ان ذلك سيصبح كذلك فقد بدأنا نتساءل فيما بيننا أيضاً: ماذا سيكون مستقبل العمارة؟ وماذا سيكون مستقبل المعمار في عالم العمارة المصنعة سلفاً؟

في تلك الآونة، وفي صباح يوم شمس جميل، كنا جميعاً ننتظر بلهفة حارقة الموعد المحدد لمرور طائرة الكويت الجديدة من سماء لندن لأول مرة، وكان تصميمها يشغل الأذهان. صعدنا إلى السطح نترقب. وفي الموعد المحدد مرقت الطائرة كالشهاب، ورأيناها من بعيد وهي تتلشى طي اللامرئي وكنا قبل ذلك نتابع تصميمها في المجلات باهتمام شديد. والآن، وقد أصبحت في الجو حقيقة قائمة فانها كانت ثواني مشهودة. كنا ندرك أنها ستغيب عنا خلال هنية في ما وراء الأفق فكانت حيرتنا، جراء ضيق الوقت وسرعته الخاطفة، ترى أين نركز أبصارنا؟ وعلى أي جزء منها؟ على الجناح الأمامي؟ أم على الذيل؟ أم على خط السحاب الأبيض المخروطي الشكل ورائها في زرقة السماء؟ ثم لم نلبث حتى نهرع مهرولين ونقول: عظيم ... عظيم ... الواحد يقول: ياإلهي الجناح! والآخر: ياإلهي الذيل!

ولم يعدم ذلك الخيط الأبيض من ذكر.

وهكذا كنا في نشوة عارمة.



٦٦١  
طائرة الكويت

٦٦١

وأخذت المناقشات تتوالى بيني وبين هيرست، وأحياناً باشتراك روبنشتاين وآخرين، ونحن نثير مختلف المسائل ونقول ان اسلوب البناء التقليدي هو ليس اسلوباً بدائياً فقط، بل وغيباً أيضاً. يقول هيرست مثلاً كيف يمكن أن نوفق بين تصميم طائرة الكويت الجماعي وبين البناء التقليدي، حيث يجري بعملية ركم طابوقة فوق طابوقة أخرى. وأضيف أنا مثلاً بقولي انه لأمر مضحك ان يجري في كل عمارة، بل في كل جزء منها، في كل شبك، بل في كل جزء منه، أن يجري تقطيع الزجاج قطعة قطعة حتى ينزل في مكانه المحدد.

إذن، لابد من إعادة النظر في اسلوب الانشاء، ولابد من تطوير العمارة باستخدام وسائل

حديثة معتمدة على الانتاج المبرمج والمصنع سلفاً حسب مقاسات متفق عليها دولياً، فتصبح العناصر عندئذ عبارة عن مواد جاهزة للتركيب لا أكثر، ويصبح عامل البناء عبارة عن ماهر فني ذي معرفة بالتركيب المعقد، وكل هذا مستنتج مما ظهر من تقنية سواء في مدارس هرتفردشر أو في مهرجان بريطانيا وإن كنا قد اعتبرنا ان هذه التقنية بداية مبسطة للمستقبل.

فأخذنا أنا ومجموعة الأصدقاء والزملاء نتناقش في نتائج التطور التقني ومستقبل العمارة ومصيرها ومصير المعار نفسه. وبدأنا نكثر من زياراتنا لأغلب المعارض ذات العلاقة سواء كانت تتعلق بأجهزة البناء الضخمة أو بمواد البناء البسيطة، فضلاً عن حضورنا لما يلتقي من محاضرات متنوعة هنا أو هناك خارج المدرسة وبدت لنا أساليب البناء التقليدية خاطئة وبالية جملة وتفصيلاً.

وفي خضم تلك المناقشات تبلورت لدي ولدى هيرست معاً بعض النقاط أو المفاهيم الخاصة بنظرتنا آنئذ لأساليب الانشاء ولستقبل العمارة، ولم يكن غرضنا من تداولها بيننا عرضها على احد، بل لكي نكون نحن على بينة من أمرنا، وعلى بينة من أمر مصيرنا المهني.

وأدون ما أتذكره الآن من تلك النقاط :

١ - ان الانتاج الانشائي سيصبح مصنعاً سلفاً بأكمله في جميع مراحله، باستثناء العملية التركيبية في موقع العمل. وسيعتمد ذلك على الانتاج ذي المقاسات والمواصفات المتفق عليها دولياً، وبهذا نكون قد دللنا الحاجات الاقليمية والمحلية معاً، ونكون في نفس الوقت وبسبب التخصص في الانتاج قد زدودنا المجتمعات التي كانت ببضاعة انشائية ذات مستوى رفيع، مساوين بهذا التوزيع جميع المجتمعات وجميع الأفراد التي كانوا.

٢ - الغاء انتاج كافة المواد التي لا تتوافق طبيعتها الكيميائية - الفيزيائية مع الانتاج المبرمج كما في الفقرة (١).

٣ - وكنتييجة حتمية للانتاج المبرمج ستكون التصميم ليست من تصميم معمار معين بحيث تتوقف جودة تلك التصميم على خبرته فقط وعلى قابلياته الابداعية وحدها، بل ستكون من تصميم هيئة تصميمية ذات اختصاصات متعددة. وبما أن التصميم سوف لا يكون لعملية انتاجية واحدة منفردة كما هو الحال في الوقت الحاضر، بل سيصبح إنتاجاً بالجملة لهذا سيكون ممكناً بل ضرورياً أن تأخذ عملية التصميم وضعاً جديداً في دراسة المتطلبات الاجتماعية الوظيفية النفعية منها والجمالية، وان تستند المعرفة المعاصرة إلى أقصى حد وذلك للحصول على إنتاج يتوافق مع المستوى العلمي المطلوب ويكون بمستواه. وبهذا تصبح الهيئة التصميمية في وضع مهني تتمكن بموجبه من أداء واجبها الانشائي، كما هو الحال في إنتاج طائرة الكويتم أو سيارة الفورد. اننا نعتبر أن الوضع العلمي الحالي في العمارة مصاب بنكسة



نسبية. فإذا ما قارنا بين نسبة الأداء وبين التطور العلمي نجد أن نسبة الأداء قد انخفضت كثيراً بالقياس إلى التطور العلمي السائد. وذلك إذا أخذنا مثلاً مسبل القرن التاسع عشر أساساً لهذه المقارنة. فإذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في تلك الحقبة الزمنية في انكلترا وإلى العربة الواقعة أمامه نجد أن كلا من البيت والعربة قد استنفد نسبة متقاربة من التقنية في حقله الخاص به. بينما إذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في الوقت الحاضر وإلى سيارة الفورده الواقعة أمامه نجد أن هناك فارقاً كبيراً بين ما استنفد من تقنية في إنتاج السيارة وبين ما استنفد منها في بناء البيت. ان البيت لم يتقدم كثيراً عما كانت عليه البيوت قبل أكثر من قرن، بينما أصبحت العربة سيارة. لذلك فإن المعيار المعاصر برأينا إذا قورن بمصمم الطائرة أو السيارة يصبح محترفاً غير كفء. بل أشبه بهاو.

٤ - لذلك فإن الانتاج المرمج الذي نصوب إليه إنما هو تهيئة تصاميم نموذجية، يتم تطويرها ودراساتها باستخدام أفضل السبل العلمية والتقنية. ثم يعرض الناتج لخيار المستهلك الذي يقوم عندئذ بانتقاء البناء المنشأ كما يتتي أية بضاعة أخرى معروضة في الأسواق، ويكون البناء المنشأ متوافقاً مع متطلباته ورغباته وزنوائه وكذلك مع الظروف الاجتماعية والمناخية لموقع ذلك البناء.

٥ - هناك ثمة ظاهرتان. الأولى هي الزيادة الماثلة في عدد المستهلكين في الحاضر والزائد المضاعف لهم في المستقبل. والأخرى هي التطور العلمي الجبار بكل تعقيداته وارتفاعاته، الأمر الذي يجعل من المتعذر على المعار المارس الامام بكل العلوم الكفيلة بتقديم خدمة جيدة، حتى وإن كان معاراً فريداً وفذاً في الاستيعاب والمتابعة للعلوم والفنون. لذا سيظل المعار المارس الفرد متأخراً عن التطور العلمي المتنامي باستمرار. فإن افترضنا جدلاً ان أحدهم يستطيع مواكبة التطور بمعونة الغير فيتمكن من تهيئة تصاميم جيدة نسبياً، فإن عمله سيكون غير مجد اقتصادياً. ويعود سبب ذلك إلى أن تهيئة تصاميم جيدة تتطلب استيعاب ومواكبة التطورات العلمية مما يجعلها عملية باهضة التكاليف ولا يمكن تبريرها اقتصادياً إلا إذا جرى استخدام التصميم الواحد بصورة متكررة لانشاء أبنية متماثلة كثيرة العدد. لذلك فإن حل هذه المعضلة يكن في قبول وتطوير الانتاج المائل للنموذج الواحد المصنع سلفاً للأبنية. لقد كانت العملية الانتاجية في السابق عملية مبسطة وفردية نسبياً، فالبناء الواحد كان له صاحب عمل واحد، وكان يطلب من مصمم واحد اجراء العملية الانتاجية المبسطة والتي تستنفذ القضية البنائية المبسطة آنذاك. أما في عصرنا الحديث فقد تعقدت وسائل الانتاج وتضخمت وأصبحت مشتركة في أبعادها وذات قاعدة علمية معقدة جداً فلا يمكن استيعاب كل هذا من قبل فرد واحد، لذا فإن العلاقة القديمة بين المصمم الواحد والمنتج الواحد والمستهلك الواحد لا يمكن الاعتداد بها، فلا بد من تطويرها إلى علاقة جديدة متوافقة مع الانتاج المعقد الجديد، علاقة بين انتاج معقد يسنده علم معقد يقوم به عدد كبير من الاختصاصيين وبين المستهلك الحديث الذي يتمثل في مجموعات من المجتمع وليس في فرد واحد منه. وبهذا ستمكن الصناعة الانشائية من أن تقدم للمستهلك نتاجاً

سريعاً، دقيقاً، كفوفاً، اقتصادياً، ومتنوعاً. نتاجاً هو أشبه شيء بالطائرة أو السيارة. وهذا ستطلق، ولأول مرة في عصرنا الحديث، طاقة كامنة قادرة على إطفاء الحاجة الحقيقية للمطلب الاجتماعي في حقل البناء.

٦ - فما هو إذن مستقبل المعار في هذا التصور المستقبلي؟ إن الانتاج في الماضي كان فردياً وعليه كان المعار فردياً. أما في الحاضر، وفي المستقبل القريب أيضاً، فستنتقل المسألة إلى مستوى أعلى وإلى درجة من إنتاج هو مشترك في أبعاده. ولذا فإن المعار كما نعرفه قد انتفت الحاجة الاجتماعية إليه. إذن يمكن الاستنتاج أن إحدى مستلزمات التطور المعاري هي القضاء على المعار، أما في المستقبل فسيولد لنا معار من طينة أخرى. انه سيكون ذلك الفنان في كل الفنون، والعالم في كل العلوم، وصاحب الخبرة في جميع المراحل الانتاجية وفي مواقع الأبنية وجغرافية الأرض ... الخ، لكنه لن يصبح فرداً واحداً منفرداً، بل هيئة كبيرة متقدمة كما هو الحال في إنتاج الطائرة والسيارة.

ان هذا التطور أو الوضع أخذ ينعكس في فنون أخرى، كالرسم والنحت لأنها فقدت وظيفتها المنفعية في حقل الاعلام مثلاً. إذ أن هذه الوظيفة قد انتقلت إلى أساليب تقنية أكثر كفاءة، بعبارة أخرى إذا كان لابد من نشر اعلام خاص به لتزيد كفاءته سياسي، مثلاً فليكن هذا الاعلام بواسطة فلم وليس بواسطة تماثيل يقام في الحدائق أو فوق العمارات، لأن العمل النحتي الاعلامي هو إهانة للمجتمع إذ أنه يعود بالناس إلى عهد الزجاج الملون في الكنائس في القرون الوسطى. اننا نعتقد أن مستقبل الرسم والنحت سيتحرر من الوظائف المنفعية ويتركز في النواحي العاطفية بمفهومها الرفيع. وليس المقصود هنا تأسيس هيئات تضم مختلف حقول العلم، بل المقصود أن تصبح هذه الهيئات جزءاً لا يتجزأ من العملية الانتاجية كما هو الحال إلى حد كبير في إنتاج الطائرة والسيارة. ان الذي نريده هو تطوير هذه العلاقة أكثر فأكثر حتى تعم في الانتاج الانساني، أو بعبارة أخرى قلب عملية البناء إلى صناعة بالمفهوم الحديث.

٧ - وما أن التاج الانساني سيغدق عليه، بل يجب أن يقدق عليه، من الدراسات والتجارب بنوعية وكمية كبيرتين جداً فيصبح من المتعذر إنتاج جميع المتطلبات الاجتماعية للبلد الواحد ضمن حدوده، لما لهذه الدراسات من كلفة باهضة. فلغرض وضع النماذج مع مواكبة التطور العلمي والزراعات الفنية ترى أن يجري تنظيم الانتاج حسب المناطق مع الأخذ بنظر الاعتبار توافر المواد الخام والخبرة العلمية والحاجة المحلية، وموقع الانتاج كمرکز للتوزيع. ومن هذه المراكز الانتاجية يقوم المستهلك بانتقاء النماذج مع الخضوع لقانون المنافسة. بعبارة أخرى إذا ارادت مجموعة معينة في المجتمع أن تقيم مستشفى بسعة عشرين سريراً مثلاً، فتم عملية الانتقاء عن طريق اختيار أفضل العروض المحلية والدولية لهذه الموصفات، أي موصفات المستشفى بسعة عشرين سريراً، فننقل عندئذ المواد المصنعة سلفاً وتركب في الموقع المطلوب.

٨ - كما نقدر بأن يكون المعدل العام لعمر البناء بما لا يزيد على عشر سنوات. وذلك كمرحلة أولى، وربما أقل من ذلك في المستقبل.

كانت هذه الملاحظات تبلور أثناء النقاش مع هيرست، وقد برزت أهمها بالاشتراك معه بالذات. لكنها بقيت تدور في خلدي وتحتّم إلى أن تركت لندن عائداً إلى بغداد.

كنت أقسم في الأشهر الأخيرة من إقامتي في لندن في شقة شقيق آرثر روبنشتاين زميل الدراسة، وهو ليوبولد. وكان ليوبولد قد أقام في باريس وعمل هناك فترة من الوقت بصفته رساماً معمارياً والتقى في العاصمة الفرنسية بأحد التلاميذ الهنود الذين يعملون في مكتب كوربوزيه. وهو المعمار الهندي دوشي. وقد تعرفت عليه مرة في شقة ليوبولد في لندن وأخبرته أنني على وشك إنهاء دراستي وأرغب أن أزور في طريق عودتي إلى بغداد، المجمع السكني لكوربوزيه في مارسيليا. وطلبت منه أن يرسل لي من باريس ترخيصاً بدخول الموقع لأن العمل لم يكن قد انتهى بعد. فلما وصلت مارسيليا في صيف ١٩٥٢ ذهبت إلى موقع البناء صباحاً وقدمت اذن الدخول للحراس فسمحوا لي بالتجول في البناية. صعدت في الحال إلى الطابق الأعلى، وكنت أحمل معي الكاميرة مع قطعة سندويج. أخذت أدخل في كل غرفة وفي كل حيز بشقة. كنت أريد أن اتشبع بهذه البناية. وكنت بعد اكائي التجوال في طابق أنزل إلى الطابق الذي يليه، وهلم جراً.

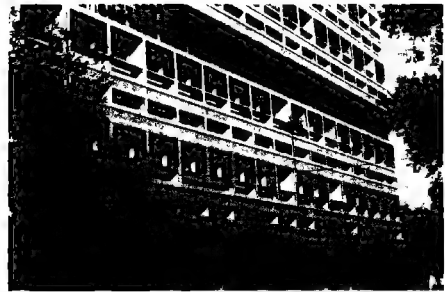
لقد كانت العملية تكرارية ولكني لم أشعر بالسأم ولا بالتعب. وعندما وصلت طابق الخدمات تناولت قطعة السندويج واستأنفت النزول إلى الطوابق الأخرى.



٦٦١

٦٦١

المجموعة السكنية في مارسيليا. منظر داخل  
احدى الشقق السكنية. تصميم  
لوكوربوزيه. الصورة ١٩٥٢.

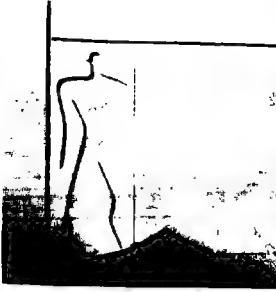


٦٦٢

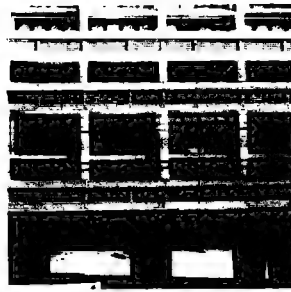
٦٦٢

منظر خارجي للمجموعة السكنية في  
مارسيليا. تصميم لوكوربوزيه. انشت  
١٩٥٢-١٩٥٢. الصورة ١٩٥٢.

٦٦



١٧٢



١٧١

١٧١

منظر حاربي آخر للمجموعة السكنية في  
مارسيليا.

١٧٢

المجموعة السكنية في مارسيليا. الصورة تظهر  
حمار كوتنكريني نقش عليه مخطط منظومة  
الدال التي وضعها كوربوزيه. وقد استخدم  
هذا الدال للترديد وترابط أغلب أبعاد  
ولياسات العناصر في المبدأ.

ولما تركت ساحة العمل ذهبت إلى الميناء الصغير أمام مدينة مارسيليا ودخلت هناك أحد  
المطاعم وتناولت فيه وجبة العشاء وهي عبارة عن حساء المحار مع الخبز وهي المرة الأولى التي  
أذوق فيها هذه الوجبة القيمة!!



١٧٣

١٧٣

في عرساة مارسيليا. الصورة ١٩٥٢.



بينما كنت اكتب رسالتي المدرسية واذ أنا أواصل في أثناء ذلك استقصاء النقاط التي أريد توضيحها وتثبيتها، وأدون ملاحظاتي عنها. شعرت كأنني لا اتقدم في بحثي قيد أعلة. بل شعرت كأنني عدت إلى حيث بدأت، وخاصة في مسألة الجمال. ذلك انني كنت احاول التوصل إلى كنه الجمال منذ نساؤلاني التي نشأت بعد عودتي من باريس، وأحاول التوصل إلى تحليل الجمال إلى عناصره المكونة له بصورة تشفي غليلي. ولكن دون جدوى.

كنت أقلب وجوه المسألة مع نفسي. فأقول بعد طول التأمل ان خلاصة الأمر، كما يبدو لي. هو ان الجمال ما هو إلا ذلك الناتج الذي حصل بأقل جهد بالقياس إلى التقنية التي عاصرت انتاجه، فأشبع مطلباً ما، أو جزءاً منه، إشباعاً يفي بإحدى الوظيفتين النفعية والعاطفية أو يبي نكليهما معاً. وكنت عندئذ أواصل إلى نتيجة معينة بيني وبين نفسي وكانت تبدو هذه نتيجة معقولة لي فأقول: إذن الجمال هو علاقة بين الذات والموضوع، وهذه العلاقة مشروطة من

الناحية التاريخية، بمعنى أنها تتطور مع ، وتختصر في ، بحرى التهذيب للتفاعلات الاجتماعية الجارية فيما بينها من جهة ، والجارية بينها وبين الطبيعة من جهة أخرى. ثم أضيف قائلاً مع نفسي: لذا فإن تقسيم الجمال أو بالأحرى اكتشافه إنما يتم باكتشاف ناحيتين: أولاهما الدرجة التي تمكن ذلك الناتج من اشباع المطلب المعين، والأخرى الكم العاطفي المتطور والمتراكم والكامن فيه، أي في المطلب. هكذا تراءت لي الأمور آنذاك.

عندئذ رأيت من المناسب أن أهيء المادة اللازمة التي استطاع بواسطتها كتابة بحث تاريخي أبين فيه تطور الاستاتيكية بالمفهوم الآنف الذكر. فأعددت هيكل دراسة (لا علاقة له برسالي المدرسية، ولكن الاثنان كانا يسيران معاً)، ويتضمن ذلك الهيكل بحثاً عن تاريخ العمارة القوطية أركز فيه على إنتاج الزجاج الملون بالذات وتطور أساليبه الفرعية المختلفة وتفاعلها مع تطور التقنية، وكذلك تقييم جمالية كل أسلوب من تلك الأساليب. كما يتضمن الهيكل الانتقال إلى القرن التاسع عشر والتركيز على دراسة استخدام الحديد الصلب في العمارة والتطور التقني المرافق له وتأثير ذلك على نشوء جمالية جديدة.

وقد استنتجت من خلال تحصيلي لهذا البحث بأن تاريخ الجمالية، الاستاتيكية، كان منذ الابتداء وحتى منتصف القرن العشرين قد مر بالأساس في مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما وهما:

١ - الاستاتيكية التي نشأت منذ نشوء العمارة البدائية الأولى واستمرت حتى أوائل القرن التاسع عشر. وهي استاتيكية تقوم بالأساس على استخدام آلة ذات عملية واحدة، وهي الآلة اليدوية، وقد تطورت تلك العملية الواحدة للآلة اليدوية وتهدبت خلال العصور والأجيال في مختلف المجتمعات، فتمخضت عن ذلك التطور والتهذيب سلسلة من الأساليب تجمعها كلها استاتيكية واحدة فسميتها يداسيكية.

٢ - الاستاتيكية التي نشأت في المرحلة التالية، أي في مسهل القرن التاسع عشر، عند نشوء البيوت الزجاجية الزراعية في انكلترا ثم تلتها المعارض التجارية، إلى أن تمخضت عن العمارة الحديثة المعاصرة. وقد مرت هذه الفترة بدورها بأساليب مختلفة، متعاقبة ومتوازنة، وتجمعها كلها تقنية تعتمد بالأساس على الماكينة، أو الآلة الممكنة، فسميت استاتيكية بمكناسيكية.

أما ما هو جوهر الفرق بين اليداسيكية والمكناسيكية؟ فإن الأولى، هي استاتيكية تقوم على عملية استخدام آلة يدوية تقوم بعملية واحدة بسيطة، في حين أن الثانية هي استاتيكية تقوم على استخدام ماكينة، وسواء أكانت هذه الماكينة تؤدي عملية واحدة أو عمليات متعددة، وسواء كانت هذه العمليات بسيطة أو معقدة، فإن اللازمة فيها هي ان انتاجها لا يكون انتاجاً مباشراً لعملية تجري بين يد الانسان وبين الانتاج الفعلي، ذلك ان هذه اللازمة تلغي

العملية الحسية التحكّمية الاوتوماتية المسماة السريانية، فلنضرب مثلاً على كل من هاتين الحالتين:

المثل الأول - هو إنتاج الحديد المطاوع. فهذا الانتاج يجري بواسطة الطرق اليدوي على الحديد. لذلك فان كل عملية طرق يدوية بمفردها تكتسب شيئاً مباشراً منفرداً من اليد الانسانية التي تقوم بالطرق، وتكتسب بالتالي شيئاً من العاطفة الانسانية التي وراءها، فيكون التحكم الحسي الانساني هو الأساس في العملية الانتاجية.

والمثل الثاني - هو انتاج الحديد الصب. فقد أخذ يتم في مستهل القرن التاسع عشر بواسطة قوالب قد تم انتاجها بدورها نقلاً عن النموذج الأول (أو: النموذج الأصلي، النموذج الاستاذ). لذا فإن القالب الثانوي هذا والذي تجري فيه عملية الصب يفصم العاطفة بين يد الانسان والنتاج فصماً كلياً. أي على العكس تماماً مما يجري في المثل الأول.

ويمكن ضرب أمثلة أخرى توضح النقطة ذاتها أكثر فأكثر. ففي النجارة مثلاً، وعندما يقوم النجار بنشر الخشبة بمنشاره اليدوي، فانه يكون بهذا قد عرض الخشبة وأخضعها إلى تفاعلات حسية وعاطفية تحكّمية تجري من قبله كأنسان، مع كل جرة في عملية النشر للأمام ومع كل جرة فيها للوراء. لكن هذه الصورة تنقلب رأساً على عقب عندما يقوم نفس هذا الحرفي النجار بنشر الخشبة بالمنشار الكهربائي مثلاً، فهو لا يقوم بهذه العملية بأكثر من توجيه الخشبة نحو القرص، والقرص هو الذي ينشر وليس الانسان، ولذا يكتسب المنشار الكهربائي صفة العازل بين المادة والانسان فتفصم بذلك العلاقة العاطفية الانسانية بينهما وتلغى تلك العلاقة التحكّمية المباشرة المسيطرة على الحركة أي السريانية - كما تسيطر على جناح الطير في ارتفاعه وهبوطه - وهي أساس الفرق بين الاستاتيكيين، الأولى تستند إلى السريانية والأخرى تفتقدوها.



٧١٩

٧١٩

طير يرفرف مستكناً أثناء عملية الحط على عشه. فحالة الاستكان هذه، أي الوقوف في الفضاء في موقع ثابت، تتطلب حركة سريانية للأصمعة وجسم الطير ككل

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العارة، بل وإلى تاريخ الاستاتيكية على انه يتألف من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما (وهذا ينطبق على الفنون التشكيلية أيضاً). ان تاريخ الاستاتيكية العمرانية قد صنف وفق الأساس التقليدي إلى مراحل متعددة تاريخية



رئيسية ذات الأساليب المختلفة. ويمكن حصر تلك الطرز بقدر تعلق الأمر بهذا البحث كما يلي:

الطرز الأول: العارة القديمة (الفرعونية والبابلية)

الطرز الثاني: العارة الكلاسيكية (الأغريقية والرومانية)

الطرز الثالث: العارة المسيحية المبكرة بما فيها البيزنطية

الطرز الرابع: العارة الرمانكية

الطرز الخامس: العارة القوطية

الطرز السادس: عارة عصر النهضة

الطرز السابع: عارة العصر الحديث

لقد رفضت هذا التصنيف، أو الموقف من الطرز، لأنه يقوم على تصنيف الشكل، وهذا تصنيف خادع لأنه يعالج الحصلة لا العملية التي انتجها. لقد رفضته لأنه القائم على اعتبار الشكل هو الأساس الكامل الذي ينهض عليه المفهوم التاريخي للطرز، فالمفهوم الذي أرفضه لا يعتمد على العملية الجدلية في توليد الشكل، حيث أن هذا الاعتماد يتعين أن يكون مركز الانطلاق لفهم التطور المعاري بأكثر دقة.

هناك بين الإدراك والمادة علاقتان، الأولى وهي جزء من عملية انتاج الشكل - لأن إدراك الانسان يساهم في العملية الانتاجية. والأخيرة هي لاحقة للأولى، وهي تلك العلاقة التي تنبث بعد اتمام العملية الانتاجية فتبلغ المادة حالتها الإنتاجية المستقرة بشكل معين، عندئذ يتفاعل الإدراك مع هذه الحصلة بوصفها شيئاً مرئياً أي الشكل. ومن هنا أقول ان التحليل الذي اعتمدته للتطور التاريخي يأخذ بكلتا العلاقتين.

إذن فإن المعايير التي يتم بموجبها تصنيف الطرز يتعين ألا تقتصر على الشكل بوصفه مرئياً وإنما تمتد هذه المعايير إلى العلاقة الأخرى التي تسبقها وهي العملية الانتاجية للشكل.

بعبارة أخرى أقول: ان الطريقة التقليدية للتصنيف وان كانت مفيدة للمشاهد، إلا أنها خادعة للمؤدي المنتج، ذلك أن هناك بالنسبة للمعاري - أي المؤدي - ثمة لحظات حرجية أثناء العملية الانتاجية، هذه اللحظات التي يتطور فيها تكوين الشكل. إذن وصلت إلى

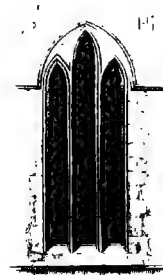
نتيجة مفادها ان هذه اللحظات الحرجة هي التي يجب أن تكون، بنظري. أساس المعيار في التحليل والتصنيف التاريخي، أو المعيار الجوهرى.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العمارة وإلى تاريخ الاستاتيكية على انهما (وكذلك مختلف الفنون الشكلية) يتألفان من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما، وبذلك الغيت من ذهني التصنيف التاريخي التقليدي مدفوعاً بحاسني العلمية التي توجبها حاسة الشباب فتدفع نحو التقصي لاستكشاف أراضٍ جديدة. وصنفت التاريخ الجمالي إلى صنفين: مرحلة اليداستيكية ومرحلة المكناستيكية.

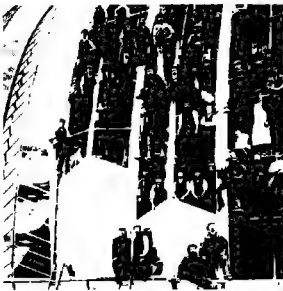
فلذا عقدت العزم على دراسة هذا التطور من المرحلة الأولى إلى الثانية وهو التطور المتمثل في تطوير الزجاج الملون في الكاتدرائيات القوطية: كيف تفاعلت يد الحرفي وعاطفته مع المادة الأولية تصنع الزجاج أثناء سير الانتاج في مختلف المراحل، وكيف بدأ زجاجاً من قطع صغيرة إلى أن تطور إلى زجاج من قطع كبيرة ملونة، وكيف مزجت كيمياء هذه الألوان فجاءت غامقة ثم أخذ لونها يحيل بالتدرج فأصبحت الألوان فاتحة، وكيف أدخلت المواد الإضافية على الزجاج كالأحجار الكريمة، إلى أن انفصل الخط الفاصل الرصاصي عن الصورة ثم كيف تحول المزج إلى تطور في الرسم على الزجاج حتى صار الزجاج بالتدرج حائل اللون أكثر فأكثر إلى أن عاد أبيض مرة أخرى كما بدأه ثم كيف تطور انتاج الزجاج بعد



٧٣١



٧٣٢



٧٣٣



٧٣٤

٧٣١

انتقلت صناعة الزجاج باستخدام قطع صغيرة غير ملونة  
شباك مستدق في كيسة من الطراز القوطي  
الأول في مقاطعة نورثامبتون. انكلترا.  
١٢٣٠ م

٧٣٢

شباك مؤلف من قطع زجاجية صغيرة ملونة  
مرتبطة بشرائط رصاصية بكاتدرائية شارتر

٧٣٣

شباك مؤلف من قطع زجاجية متوسطة الحجم مصورة وملونة. ماثلة إلى اللون الفاتح. كاتدرائية غلوستر. انكلترا

٧٣٤

عال يقومون بترجيح هيكل الجناح الغربي للقصر الملكي عندما أعيد تنصيبه في سيدهام في هواسي لندن سنة ١٨٩٩.

أن عاد إلى البياض ثانية فأصبح يجري إنتاجه بواسطة الفخ والدوران والقطع، أي ما هي المكونات الجذلية لمختلف المراحل، وكيف تم توليد مادة جديدة عن طريق تفاعل جذلي ومن ثم تظهر لنا هذه المادة الشكل الجديد لمرحلة معينة، أي الطراز الجديد.

كانت العمليات في إنتاج الزجاج تجري بأفعال آتية متحركة من يد الإنسان، أفعال لها تأثير آتي مباشر كحصوله لقرار ذاتي آتي تحمكي ينبعث من عاطفة خاصة منفردة، تصدر عن ذات خاصة منفردة، وتعمل في ظل ظروف آتية خاصة منفردة، لا تتكرر ولا يمكن أن تتكرر، لأن العملية العاطفية لا تتكرر، وهذه كلها تكون الشكل، لذا فإن الشكل الذي يعتمد على ذلك «التكرار المتعاقب أثناء سير العملية الانتاجية هو في حقيقته ليس تكراراً حقيقياً بل لا يمكن أن يكون كذلك، لأن وراء كل عملية من تلك العمليات الانتاجية المتعاقبة فعلاً إنسانياً مستقلاً عن الفعل الذي سبقه وعن الفعل الذي سيلحقه، فلكل عملية، مهما صغرت

أو كبرت، قرار إنساني ملمس ومستقل مشحون بالعاطفة، سواء كانت عاطفة مدركة أو عاطفة غير مدركة، بل لا أبالية، فننتقل إلى الناتج عند إنتاجه. أما بعد أن أصبح الزجاج ينتج بواسطة الماكينة فإن هذا الانتاج، وإن كان وراء كل عملية في إنتاج حرفي مدرك، لكنه هنا قد تحول دوره إلى موجه وليس إلى فاعل ملمس لأن الماكينة قد فصلته فصماً، وعزلته عزلاً عن العمل الحسي التحمكي المباشر.

وبنتيجة هذا الفصل وهذا العزل نشأت استاتيكية مختلفة تماماً عن الاستاتيكية السابقة. لذا فإن تطور الأسلوب في مستهل القرن التاسع عشر في انكساراً إلى أسلوب باكستون وبرزن في تركيب البيوت الزجاجية لم يكن مجرد تغيير بالمفهوم السابق، بل هو تغيير جذري. فلما جاء المصمم، والحرفي، لينقل الشكل اليدوي السابق وذلك باستخدام الماكينة بدل اليد الإنسانية، مهما كان عمل الماكينة بسيطاً، فقد جاء الشكل غير متوافق مع طبيعة العملية الانتاجية الجديدة، فإذا به شكل تافه، مقلد، وعلى أحسن الحالات شكل ساذج.

على أن الصدفة التاريخية قد انجبت، عند الانتقال من المرحلة البدائية إلى المرحلة المكناسيكية جهابذة من أمثال باكستون فاتح الوحدة القياسية المتكررة في التصميم ثم تكرار إنتاجها عن طريق الصب لمادة الحديد، أو عن طريق النشتر الميكانيكي للخشب، فجاء الشكل التفصيلي للعناصر والبناء بتجسيده العام جديداً ومتوافقاً معه، بل منبثقاً أصلاً من، العملية الانتاجية التكرارية المعتمدة على الماكينة. ثم انجبت الصدفة أيضاً جهابذة أخرى في أمريكا في مستهل القرن هو هنري فورد الذي طور صناعة الانتاج بالحملة وحول شكل العربات القديمة إلى شكل جديد ممشوق في السيارة. إن فورد لم يقلد الشكل الحرفي اليدوي ولم يقلد العربات، بل رفض كليهما وولد السيارة الحديثة، أو الانتاج الممكن لها.

وعليه فإن الاستاتيكية الحديثة في المرحلة الثانية، أي مرحلة المكناسيكية، يجب أن تكون



٧٥١  
جوزف باكستون. ١٨٠٣ - ١٨٦٥ م

٧٥٢  
عالم الطبيعة جود بورو يلويد سيارة نوع فورد  
طراز تي التي أهداها له هنري فورد

قاعدها الانتاج الصناعي الكبير الممكن. ومن هنا ضرورة الرفض الكلي للعارة إذا كانت تتضمن في تفاصيلها أو في تجسيدها العام مسحات تنبع من منبع اليداستيكية.

ولكن كيف يمكن ذلك في بلد متأخر صناعياً؟ وهل هناك ضرورة تاريخية تقضي بمجتمعية مرور هذه البلدان بدور متعثر تقيض فيه الشوارع بأبنية بالية، لا بل والأُنكى من ذلك بأبنية بالية يعتقد الجمهور، والحكام، بأنها من مظاهر التقدم المنشود؟ هل من الضروري الوقوع في دوامة أشبه بتلك التي وجد الاتحاد السوفيتي نفسه فيها بعد الثورة، أو التي وجدت انكلترا نفسها فيها بعد منتصف القرن التاسع عشر، وبعد فوات الأوان، حتى أدركت ان قسماً كبيراً من العارة الفكتورية لابد من ازالته لارجاع البلاد إلى جبالها الجورجي؟

ان التصنيع لازمة للتقدم وأصبح تعميم المكناستيكية شيئاً مفروغاً منه. ولكن هل ان تطور تعميم المكناستيكية على المستوى الدولي يتعارض مع تطورها إلى المستوى القومي؟ ان الذي ينبغي التخطيط له أن تتقدم الفنون القومية في أقطارها أولاً، فتمر بتجارب تنتهي بها من فترة اقليمية إلى فترة اقليمية أخرى، بحيث تتوحد الفنون التقنية لعدة أقطار إلى أن تتوافق حضارياً أو جغرافياً، ثم تصبح هذه الوحدات الاقليمية مؤهلة للفن الدولي.

ان المشكلة تكن في المرحلة الانتقالية هذه، والخطر قد يتأتى من نكسة تصيب قطراً كالعراق يمر بمرحلة معارية مأساوية، كما هو جار الآن في الاتحاد السوفيتي ومنذ أواخر العشرينات. نكسة تصيب العارة الحديثة يكون من الصعب التكهن بمدى خطورتها أو التنبؤ بمدى أثرها التخريبي.

فما كنت أكتب رسالتي المدرسية وأقوم في نفس الوقت في انفضاج بحثي الآخر هذا، وجدت أنني بحاجة إلى سنة إضافية أخرى اقضيها في انكلترا لاستكمال البحث وتطوير دراساتي الأولية عن تاريخ اليداستيكية والمكناستيكية ومسألة الفنون القومية. عندئذ كتبت إلى والدي في بغداد أخبره بأنني على وشك التخرج في هامرسمت خلال بضعة أشهر وافصح له عن

رغبتي بالبقاء في لندن لسنة أخرى أتفرغ فيها لتلك الدراسة الخاصة. فأجابني بأنه يفضل رجوعي بعد التخرج. وهكذا أخذت أعد العدة للرجوع إلى العراق.

سأقدم فيما يلي «أطروحتي» التي كتبها في عهد التلمذة. وسأتناولها ببعض التفصيل المشتمل على ايضاح أكثر وأمثلة عديدة، وقد جاءت بعض الايضاحات والاستطرادات متأثرة بتفكيري اللاحق بسبب رغبتي في تطوير بعض النقاط ، - وهذا اغراء لم استطع كبته كبتاً كلياً - على ان ما جاء فيه إلى حد كبير هو من ضمن أجنة أفكارني في رسالتي المدرسية.

وقد رأيت من المناسب، بعد اكمال تدويني هذا، أن أرفق أمانة لأيام تلمذتي ترجمة حرفية لأصل الاطروحة كملحق لهذا الكتاب، وذلك لتيسير المقارنة على القارئ ولتعريفه ببعض خلفيات الدراسة إن أراد ذلك.

## المقدمة

ان تاريخ العمارة في جوهره هو عبارة عن تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي وبين المرحلة التقنية للحقبة الزمنية المعينة.

فالعمارة هي العلم الذي يتناول مطلباً اجتماعياً معيناً: انه لا يتناول مثلاً مسألة المأكل أو الملبس بل يعالج مسألة التسقيف أو مسألة التحويط بنحو أو بآخر، لحاجات اجتماعية تكيفت بعصرها.

زد على ذلك أن العمارة هي العلم الذي يتناول البناء الفوقي الاجتماعي، بل هي جزء من ذلك البناء، تدعمه وتمنحه دوراً معيناً.

وبالتالي فمن الواضح ان للعمارة وجهين: الأول الوجه المادي لكون العمارة مادة حقيقية قد انتجت، لذا فإنها جزء لا يتجزأ من الانتاج العام. والثاني الوجه المعنوي لأن العمارة، بصفيتها جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، تكون جانباً مهماً في تفكير العصر. فمن الضرورة بمكان، عند النظر إلى فحوى العمارة، تناول كلا الوجهين. فإذا أغفلنا أحدهما يكون التنفيذ في العمارة احادي الجانب، وغير متكامل. ولا بد من التأكيد هنا ان هذين الوجهين كليهما هما في الحقيقة وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية التي نحن بصدددها وهي العمارة.

## المطلب الاجتماعي في العارة

يضم المطلب الاجتماعي نوعين من المكونات: الأول، المكون المادي الوظيفي. والثاني، المكون الفكري الذي هو جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، أي جزء من الفن المتعاصر.

أما الناحية الأولى، الوظيفية، فهي تشمل مختلف مرافق الحياة الاجتماعية والتي تنسق العلاقة بين انسان وآخر، بما في ذلك العلاقات النفعية في توزيع الخير، حسب الأسباب الطبقية أو الانتاجية وما أشبه مما يدخل في تنظيم وظائف الخير.

يضاف إلى ذلك، وبشكل مواز، تنسيق العلاقة بين الانسان والطبيعة، بما في ذلك النواحي البيئية في حماية الانسان من العواض الطبيعية والمناخية ... الخ. أو النواحي الأمنية في اسلوب الحماية كالاحتياط ضد انتهاك الحرمات والتحصن ضد الغزو ... الخ.

ان العملية الانتاجية لصناعة حذاء مثلاً تتطلب حيزاً وعلاقات لحركة المادة وحركة العامل تختلف عن تلك العملية الانتاجية لصنع قارورة زجاجية، كذلك فإن الخير في دار فلاح يتعايش من مخازن الغلال أو زرائب الحيوان يختلف كلياً في مساحته وعلاقاته عن دار حرفي في المدينة.

أما الناحية الثانية، وهي الفكرية المتعاصرة مع مجتمع ما فهي على نوعين أيضاً. هناك علاقة الانسان بالطبيعة وتشمل موقفه من العبادة، وتطلعاته واعجابه بجمال الطبيعة. فالعبادة تتطلب وضع الصم في الطبيعة، كذلك تتطلب عبادة الاله في معبد مشمس مثلاً أو مظلم، أو في معبد مقصور على النخبة. ولكل من هذه المعابد جوه التعبد الخاص. وهناك في الجانب الآخر علاقة الانسان بالانسان وتتضمن النواحي العائلية والطبقية والأمنية وتتجلى مثلاً في العزل الروحي أو الفخفة أو الابرار وغير ذلك من المظاهر الاجتماعية الروحانية.

## التقنية في العمارة

لا جدوى من سؤالنا لماذا انتجت عمارة ما إذا لم نسأل كيف انتجت؟ والسؤال هي ليست فقط كيف انتجت العمارة؟ ولكن، وعلى وجه التأكيد، ما هو الأسلوب الذي استخدم في تلبية المتطلبات؟ وإلى أي درجة تم تحقيق ذلك؟ يجب ألا نكتفي مثلاً بالسؤال عن كيف بنيت اهرامات مصر القديمة؟ فقد كان بناء الأهرام مطلباً، وذلك نتيجة تفاعل متطلبات اجتماعية، وعلينا أن نتعرف إلى أي درجة تمت تلبية ذلك المطلب بكل أبعاده. والسؤال الذي يلي هو، إذن، عن الجهد المنفق في تلبية المطلب وأسلوب التلبية. بعبارة أخرى يجب أن نسأل ما هي الأساليب العملية والتقنية التي استنفدت في تحقيق ذلك المنشأ، وما الذي تطور منها في انشاء ذلك المنشأ بالذات؟ أي إلى أي درجة تم استفاد المكنة التقنية المتعاصرة.

ان للمرحلة التقنية المتعاصرة ثلاثة جوانب:

١ . الخواص الطبيعية للمادة، أي الخواص الكيميائية / الفيزيائية. فلكل مادة خواصها في التحمل ومقاومة الثقل وفي الاستعمال فضلاً عن العوامل الطبيعية وما يساعد على ظهور مزاياها الجمالية.

٢ . اكتشاف الانسان لهذه الخواص ومدى تجربته العملية في استفاد اكتشافه والذي يتمثل في المعرفة الموضوعية للطبيعة.

٣ . وانعكاس معرفة المكنة الاجتماعية على تسخير هذه المعرفة وعلى تجربتها. والسؤال تعتمد على الوضع الاقتصادي، والسياسي لذلك المجتمع في ظروف تطوره الاجتماعي.



## التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي وبين مرحلة التقنية ليست هي علاقة دأمة الانسجام والانسياب، بل انها قد تتحول إلى علاقة متناقضة وعلى نحو متبادل بين الاثنين، معقدة التركيب شديدة التشابك.

فالتناقض بين الاثنين، عندما يحصل، هو إذن حصلة تلك الظاهرة عند حصول تغيير أو تعديل أو تطور في أحد الطرفين أو كليهما، ولكن كيف يحدث أو يستحدث هذا التناقض؟

فلنأخذ أحد قطبي التناقض وهو المطلب الاجتماعي. ان هذا المطلب لايد من تحقيقه أو اشباعه لأنه يجد ذاته عبارة عن رغبة أو نزوة ابتداء، إلى أن يتبلور ويصبح من الضروري تلبية وتحويله من فكرة إلى حيز الوجود، وذلك بتحويله إلى مادة حقيقية لها كيانها الموضوعي. فإذا استطاعت التقنية المتعاصرة مع المطلب من اشباع حاجته تبقى العلاقة عندئذ غير متناقضة بين القطبين وتظل علاقة مستكنة. ويمكن القول في هذه الحالة ان هذا الوضع المستكن هو حصلة تلك العلاقة المتوازنة بين الاثنين. والمقصود بالموازنة هنا هو استطاعة التقنية في اشباع المطلب دون حدوث خذلان في قدرتها على الاستجابة وعلى الاشباع. فكلما تكرر المطلب تكررت العملية الانتاجية بهدوء وتوازن فيجري اشباع الحاجة المتكررة بنفس الطرق التقنية وعلى نفس الوتيرة.

ولكن المطلب الاجتماعي هو حصلة وضع اجتماعي معين. انه ليس شيئاً خيالياً محرداً. وكذلك الأمر مع التقنية المتعاصرة معه، فهي تكون الوجه الآخر للمجتمع. بل أكبر من هذا فإن المطلب والتقنية يتفاعلا مع الآخر ويولد أحدهما الآخر. بل ان احدهما لازمة لوجود الآخر، وكلاهما عبارة عن حصلة لذلك التفاعل بين ذاتية الانسان الفرد وبين المجتمع. وهما (الفرد والمجتمع) في تفاعل مستمر سواء منفردا أو مجتمعا، مع الطبيعة بصفتها تكون العالم الخارجي.

وبما أن الوضع الاجتماعي لا يستقر لفترة طويلة في وضع مستكن، بل هو في حالة مستمرة من التعديل والتغيير مهما كانت ضآلته، فان تراكم وتشابك هذه التعديلات والتغيرات في المجتمع تصل إلى درجة من التفاقم بحيث يحدث معها تغيير نوعي. وهذا التغيير النوعي في

المجتمع يؤدي إلى ظهور حاجة جديدة، تتبلور بشكل مطلب اجتماعي جديد لابد من تحقيقه واشباعه.

ثم، كما ان التقنية القديمة كانت متعايشة مع المطلب القديم أصبحت كذلك مثله في وضع مستكن، إنما هي تقنية قد تكونت أصلاً لتتعايش مترامنة مع ذلك المطلب ولغرض اشباعه بالذات. فإذا ما حدث التغيير في المطلب فإن التقنية تصاب عندئذ بالخذلان، أي انها لا تعود قادرة على إشباع المطلب بالدقة، أو الجودة، أو الكفاءة، المناسبة التي كان على مكنة التقنية أن تؤديها إزاء المطلب المتطور الجديد. وقد يتفاقم هذا الأمر إلى درجة تصاب فيه التقنية بالشلل التام. فيؤدي ذلك إلى توتر بين المطلب والتقنية التي هي وسيلة تلبية، فيحدث التناقض. وبهذا تعتبر التقنية في العرف الاجتماعي متخلفة فتصبح بمثابة العائق أمام تبلور وضع اجتماعي متجانس.

ان حصيلة هذا التناقض هو توليد شكل جديد نسبياً. لكن عدم التجانس يستمر، والتوتر يستمر، إلى أن تبلغ الفجوة بين المطلب الجديد وبين الالحاح الاجتماعي في اشباعه حداً يصبح فيه التناقض نفسه حاداً. عندئذ يكون لابد من حل لهذا الوضع المعين لتطور المجتمع. فينفسج التوتر الحاصل وذلك بحصول تعديل، أو تغيير، أو تطوير، في التقنية، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى وضع الاستئكان النسبي الذي بدأنا منه.

لكن العلاقات الاجتماعية ليست بهذه البساطة أو السطحية أو الساذجة. فالتقدم التقني يفيض أحياناً عن الحاجة النسبية، وهو تقدم يحوي طاقات كامنة ستكون هي بدورها محفزاً للتغيير الاجتماعي. فيتراكم التغيير ويتشابك مع عوامل أخرى، مرة بعد أخرى، إلى أن يتبلور بمطلب جديد. وهكذا نجد هذه الدورة بحركة دائمة من نقيض إلى آخر، ومن تغيير إلى آخر بحيث يبدو ان الاستئكان المفترض في بداية البحث هو استئكان غير حقيقي، وان حصوله هو شيء نسبي، فإذا ما حصل ودام هذا الاستئكان أدى ذلك إلى تداع، يكون بدوره أحد العوامل المهمة في تدهور المجتمع نفسه، وزواله، واستبداله، بمجتمع آخر.

فلنضرب لذلك مثلاً:

فعندما جرى تحسين على نول الحياكة في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا أصبح المنزل متأخراً نسبياً. واستمر هذا الوضع المتناقض إلى أن تم اختراع ماكينة الغزل. وهذه بدورها جعلت عملية الحياكة مشوبة بالمعوقات إلى أن اخترع نول كارترابت - أي التوازن الكمي في إنتاج الحياكة مع إنتاج الغزل الرخيص والمبتذل آنذاك - وأصبحت الحياكة ممكنة دون عائق. على أن هذه التطورات وأمثالها في حقول الصناعة الأخرى أدت بدورها إلى إعادة النظر في أسلوب نقل البضائع المصنعة، مما أحدث تغييراً في وسائل النقل من العربات إلى المراكب الشراعية ثم إلى قاطرات السكة الحديد فالسفن البخارية.

ان هذه التغييرات المطلوبة على التقدم في الانتاج تطلبت حيزاً واسعاً في البناء، دون عرقلة من الأعمدة مثلاً، كما أن سعة مواقع الانتاج وتكثيفه تطلبتا الوقاية من الحريق مثلاً، فأدى ذلك إلى تغيير جذري في البناء باستعمال الحديد الصلب الذي أتاح بدوره توفير حيز أكبر نسبياً، في حين لم يكن الخشب يوفر ذلك فضلاً عن مخاطر الحريق. وهكذا فتم تحسين وسائل النقل وباستعمال الحديد جرى بناء الجسور الكثيرة سواء على الأنهر العريضة أو كقناطر على الترع لتلبية متطلبات السكة الحديدية. وكان حديد الصلب، وكذلك الأساليب المتقدمة والمتطورة من العوامل التي لعبت دورها في إيجاد الحلول للمشاكل التقنية بالذات.

٨٢١

أعمدة وجسور من مادة الحديد الصلب.  
الجناح الجنوبي لمعمل الطحين في بلو.  
انكلترا ١٩١٢-١٩١٣.



٨٢١

هناك في الوقت نفسه تناقضات ثانوية. فبسبب استخدام الحديد كمادة بنائية يتم الحصول على باعات أوسع نسبياً. وبما أن ثقل البناء قد انتقل من الجدران إلى المساند أصبح من الممكن توسيع التوافذ. فخدم بذلك فيما خدم أغراضاً صحية. ورافق هذا تطوير مهم في إنتاج الزجاج بحيث توسعت أحجام ألواح، وانخفضت أسعاره، فأدى هذا التطور التقني إلى توسيع حجم الشبائك.

فينبغي لنا عند دراسة العمارة، أو دراسة الفن عامة، اخذ هذه التناقضات بين المطلب والتقنية بنظر الاعتبار، سواء كان ذلك فيما يتعلق ببناء جسر أو معمل أو دار سكن، بل حتى فيما يتعلق برسم لوحة زيتية. فقد أدى تقدم العقلانية في عصر النهضة إلى تطوير الرسم مثلاً نحو الشكل الطبيعي، فأصبح اكتشاف وتطوير المنظور من الضروريات الاجتماعية الملحة التي تمت تلبيتها عن هذا الطريق التقني المتقدم. ثمة مثل آخر عن المسيحيين الأوائل فإنهم كانوا

٨٢٢

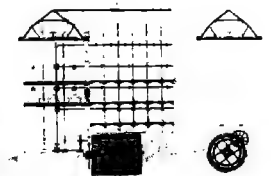
مقطع بين الباع الرابع في الجناح الشمالي  
لمعمل الطحين في بلو، انكلترا. ١٩١٢

٨٢٣

الراعي الصالح. مرجع، الصف الأول  
من القرن الخامس ميلادي، صرب  
كاثوليك في رافينا، إيطاليا. وإن كان  
الأسلوب روماني لأن المسيحيين الأوائل قد  
تمكنوا من تصوير يمثل العاطفة الرومانية  
نأحي مظاهرها



٨٢٣



٨٢٢

قد استعاروا تقنية المزجج الروماني لتصاويرهم الدينية. لكن التصوير الطبيعي للرومان لم يشبع رغبة المسيحيين الروحانية في تصوير المسيح. لذلك جرى تعديل جذري على اسلوب التصوير. وهكذا تم استحداث وتطوير الفن المسيحي في المزجج. فاستخدم في تصوير الوجوه الروحانية، ونظرات عيونها غير الطبيعية، ونسب أحجام الأشخاص أحدهم للآخر، ونسب أحجامهم إلى الحيوانات المصغرة، ... الخ. كانت كل هذه عبارة عن أساليب تكوينية في التصوير لارواء العاطفة الروحانية لدى المسيحيين الأوائل.

ويستخلص من كل هذا ما يلي:

١. ان هذه التطورات والاختراعات المشار إليها باقتضاب لم تكن، ولا يمكن أن تكون، من عمل فرد واحد معين، بل هي حصيلة تفاعلات اجتماعية، وتغييرات وتحولات جدلية مستمرة ومتقلبة من مجتمع إلى آخر. وعليه فإن مثل هذه التطورات هي التي تكون تاريخ العارة. والعاره بهذا الصدد ليست سوى إحدى الظواهر الاجتماعية.

٢. ان المطلب الاجتماعي النفعي يتبلور فيصبح مطلباً ملحقاً إلى أن تم تلبية واشباع حاجته بإنتاج شكل جديد. لكن هناك مطالب أخرى غير نفعية، غير ملموسة، وغير واضحة، وهي تلك المطالب التي تنطوي على حاجة عاطفية اجتماعية، كتنزعة التعبد أو الرغبة في تجميل الأشياء، وان هذه تتبلور كذلك فتصبح مطالب ملحة إلى أن تم تلبية واشباع حاجتها بإنتاج مادي حقيقي. ومن هنا تنشأ العارة والفنون التشكيلية الأخرى والموسيقى ... الخ. فإذا نظرنا إلى العارة ينبغي أن ننظر إليها إذن على أنها جزء من الحس العاطفي الاجتماعي، وان كانت هي في ذات الوقت جزءاً من الانتاج المادي الحقيقي.

٣. عندما يتحقق المطلب الاجتماعي ويتجسد في العارة فإن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، بل أن العارة، كشيء مادي ظاهر للعيان، وتكمن فيه عاطفة اجتماعية، تقوم بدورها في صقل وتهذيب هذه العاطفة الاجتماعية، مؤثرة فيها تأثيراً مستمراً. ان كل من دخل في كاتدرائية شارتر، منذ بنائها في القرن الثالث عشر حتى اليوم، يحس بهذا التأثير على عاطفته. ويحابه في ذلك الحرم المذهب نوراً منبعثاً من مائة وثلاثين نافذة ذات الزجاج الملون، كما لو فتحت أبواب السماء على آلاف من أقواس قزح روحانية، فتبتت الناظر وكأنه على عتبة اسطورية يقف فيها الضياء وقوف الأزل! ان العارة ليست مجرد تجسيد لفكرة، بل هي تكون مؤثرات الفكر وتخلق العاطفة في المجتمع وتديمها.

٤. وأخيراً يستنتج بأن التناقض الجدلي، أو عملية تكوين الشكل، يمكن فرزها إلى مرتبتين: المرتبة العامة / الشاملة، (أو الكلية). والمرتبة الخاصة / الجزئية. ومن البدعي منطقياً ان الخبرات تكون الكليات. فإن كل مرحلة معمارية عامة تتجزأ إلى مراحل خاصة جزئية كما أن مجموعها يكون المرحلة المعمارية العامة ذاتها.

ولتضرب لذلك مثلاً بالتطور المعاري في أدواره العامة في أوروبا.

ان أهم تلك الأدوار هي على التوالي:

الدور الاغريقي - ثم الروماني - ويعقبه المسيحي المبكر - ثم الرومانسكي، فالقوطي - ويعقبه دور عصر النهضة. وهكذا ...

ان كل مرحلة من هذه المراحل هي حصيلة تفاعل تناقضي جدلي ورئيسي بحيث يتلاشى دور ويحل محله دور آخر يليه. وقد كان لكل منها مطلب اجتماعي عام تفاعل مع التقنية المعاصرة له، بحيث تقاوم التوتر الجدلي فولد الطراز ونشطه خلال عصره إلى أن تغير المجتمع تغيراً جذرياً. كذلك الحال بالنسبة للتقنية ذاتها. إلى أن أصاب المجتمع الخذلان فأنخلد معه المطلب والتقنية فأبدل الطراز بآخر، وهكذا، دواليك.

على ان لكل طراز من الطرز تفاصيل وأجزاء، فالعصر القوطي في انكلترا مثلاً كان قد مر بأربعة أدوار وهي على التوالي:

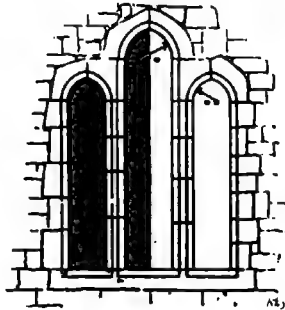
الانكليزي المبكر (القرن الثالث عشر للميلاد)،

المزخرف (القرن الرابع عشر للميلاد)،

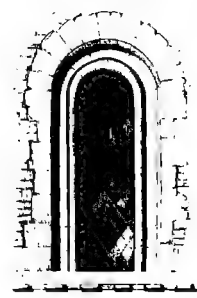
الشاقلوي (القرن الخامس عشر للميلاد)،

النيودوري (النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد)،

ولكنه حتى هذه الفترات الجزئية قد مرت هي ذاتها بحقب تفصيلية. فالدور الانكليزي المبكر مثلاً قد مر فيما يتعلق بالنافذة، كتفصيل جزئي، بالحقب التالية:



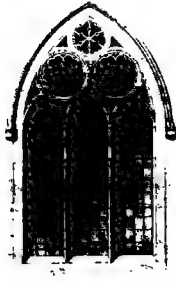
٨٤٣١  
نافذة مفردة نصف دائرية. العهد  
الرومانسكي.



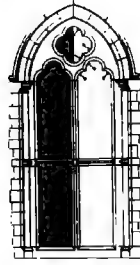
٨٤٣٢  
نافذة محجمة رجمية. العهد الانكليزي  
المبكر. القرن الثالث عشر

٨٤٣١

٨٤



٨٥٢



٨٥١

٨٥١  
نافذة متوجة بقوس ولوحة مزخرفة. العهد  
الفرطى المرفوف

٨٥٢  
نافذة متوجة القوس بقضيب مشجر  
الزخرفة. العهد الفرطى المرفوف.

### النافذة المنفردة الرمحية

### النافذة المزدوجة أو المجمعمة الرمحية

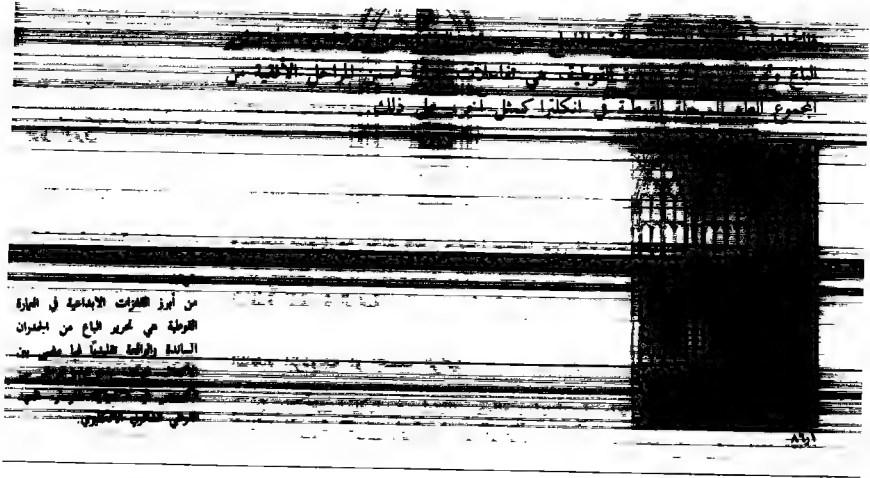
### النافذة المتوجة القوس بلوح مشجر الزخرفة

### النافذة المتوجة القوس بقضيب مشجر الزخرفة

ان هذه الحقبة التفصيلية كانت حصيلة تفاعلات جدلية في التفاصيل ذنبا، بالتزامن مع تفاعلات أخرى داخلية جارية ضمن المرحلة الأعم، الأوسع منها. فثلاً خلال حقبة استخدام النافذة الرمحية، كانت هناك ثمة علاقات متبادلة متناقضة تؤثر الواحدة بالأخرى، فيفسر ذلك بدوره عن تناقضات تالية حتى تتغير الواحدة لتنسجم مع الأخرى، وتتغيرها تصبح حافراً لتغير جديد، وهكذا دواليك. فحقبة الشباك الرمحى تزامنت مع العقد المستدق الذي كثف مركز الانتقال على عدد أقل من الأكتاف الأمر الذي أدى بالتبعية إلى تحرير الباع بين الأكتاف وفسح المجال لتوسيع النافذة فتطورت إلى دور الانكليزي المزخرف. وقبل هذا وبسبب ضرورة توسيع النافذة ضعفت الأكتاف فاستندت بالزوافر. وعند استحداث الزافرة تحرر الباع كلياً وأصبحت النافذة تملأ كامل المسافة بين الأكتاف وهكذا دواليك.

إذن، التفاعلات الجدلية تجري ضمن مرتبتين نوعيتين، معاً، وفي نفس الوقت. انها تجري ضمن تسلسل التطور العمودي في مراحل العامة الكلية (الآغريقية - الرومانية - المسيحية المبكرة ... الخ)، كما تجري في نفس الوقت، ضمن تسلسل التطور الأفقي في المراحل الخاصة الجزئية (كما في تطورات النافذة). فالفاعل الأول، أي العمودي، ينقل الطراز إلى طراز آخر، من الآغريقي إلى الروماني مثلاً. والفاعل الآخر، أي الأفقي، يجري بين جزء وجزء ضمن امتداد الطراز العمودي، أي يتمخض عن تطلعات طرازية أفقية ضمن المرحلة العمودية لتطور الطراز فتطور مختلف نسق الأعمدة وتجانها في العمارة الآغريقية مثل

واضح، وتطور النافذة الرحيمة المنفردة إلى المزدوجة ومن ثم إلى المتوجة القوس مثل آخر.



## الشكل

ان للمطلب الاجتماعي وظيفتين: الأولى نفعية والأخرى عاطفية. والمقصود بالوظيفة النفعية هو تلبية المنافع المادية واشباعها. فإذا أخذنا مثلاً دار سكن، فسنجد فيه حيزاً للجلوس وحيزاً للنام وآخر للطعام ثم للطهي ... الخ. وإذا أخذنا مثلاً آخر، مختلفاً فنقل: معملأ للأحذية فسنجد فيه حيزاً للخزن وحيزاً للإنتاج وحيزاً للإدارة ... الخ. وهذه الأحياز في هذين المثلين متباينة بسبب تباين الوظيفة النفعية.

لكن الوظيفة لا تقتصر على ذلك. فإذا أخذنا مثلاً معبدًا من معابد المصريين القدماء فسنجد فيه حيزاً لمرقد الآلهة وحيزاً للكهنة، لصومعتهم وجلوسهم ومعاشرهم ... الخ على أن هناك في أبنية العبادة وظائف أخرى فضلاً عن مثل هذه الوظائف النفعية. ثمة وظائف تنتمي للفكر، ووظائف عاطفية، تتجلى بالخشوع للآلهة وعبادتها والتضرع إليها واتخاذها قدوة تحذى.

والعمارة تعكس هاتين الوظيفتين. فهي تنقل، بالإضافة إلى الوظيفة النفعية، الوظيفة العاطفية كذلك. وهي لا تستنفذ في ذلك الوسائل المباشرة فقط بل تلجأ إلى الوسائل الروحية أيضاً. ثمة استجابة روحانية للعلاقات الانشائية المختلفة، وكاتدرائية نوتردام مثل جلي. ان الصحن الوسطي يرتفع ويتصاعد شامخاً، تحيط به الأجنحة مثنى في باع بارتفاع أقل. هذه العلاقة بين المرتفع المضيء وبين الواطئ المعتم بعض الشيء، ثم الصحن الوسطي وقد تجلى فيه التوتر بين القوة الدافعة إلى أعلى وبين القوة الجانحة نحو الشرق، حيث المذبح، كل هذا يقابله كالتقيض السكون، والضوء الخافت، والارتفاع المتواضع للأجنحة المحيطة بالصحن،



٨٧١

٨٧١  
نقل العمارة الوظيفية العاطفية. بالإضافة إلى  
الوظيفة النفعية. ولذا تلجأ إلى الوسائل  
الروحية أيضاً. منظر داخل الصحن الوسطي  
في كاتدرائية نوتردام، باريس،  
١١٦٣ - ١٢٥٠ م



فتوحى بالمجموع. هذه العلاقة الواضحة والخفية معاً تعمل عملها في النفس بصورة لا تكاد نحس. فتؤكد العاطفة نحو المعبود. بل وتنيرها. كما يشعر المتعبد في نوتردام.

كذلك في كاتدرائية شارتر نجد أن احاطة الصحن بالأجنحة هي ليست لمحض تلبية وظيفة نفعية تخص اجلاس المصلين عند تلاوة الموعظة. أو تهينة المواقع لقراءتهم الكتب المقدسة. فالأمر أكثر من هذا بكثير. الأمر يوحى بالعاطفة المتأججة والخيال الروحاني المتوهج. ان الجالس هناك أمام سفر من التوراة أو أصحاب من الأنجيل ليقرأ في الضوء الملون الهابط عليه من عل لا يقرأ. في ذلك النور المحيط به. قصص الأنبياء وأبناء القديسين وحدها فحسب بل هو يحنو. ظاهراً وباطناً. وقد شده الازهاف إلى جوهر العبادة في ذات نفسه حتى يكاد ينسى الدنيا. كيف لا ينساها في ذلك الخضم الاسر من ألوان فائقة تنساب بجمهرتها وزرقتها فتسكب في عينيه وفي روحه معاً، ثم تتمازج الألوان حائلة إلى تلك الشفافية في لون زهرة البنفسج في الصباح. والواقف هناك إذا نظر إلى شرقي الصحن ففتته الأعمدة الرشيقة، وإذا رفع طرفه إلى أعلى جذبته أضلاع السقف الشبيهة بالعروق الحية، تارة نحو المذبح، وتارة نحو مدرج المرتلين من الصبيان. فيطوف في أرجاء المكان خاشعاً حتى إذا وصل باب الخروج في غرب الحرم ليخرج، وجد نفسه لا يريد أن يخرج، فالسر تبدو له كبقايات الورد تتوج الشبكات الفارعة من أدنى الضلوع وأقصاها وهي تنساب انسياب المياه الرقراقة، في



٨٨١

٨٨١

لا تقتصر وظيفة سايك شوتري  
كاتدرائية شارتر على مجرد قراءة قصص  
الأنبياء وأخبار القديس فحسب بل عد  
وتحارب الرائر بالعاطفة المتأججة والخيال  
الروحاني الموهج. النوافذ في كاتدرائية دار  
التي تحتوي على ١٦٠ نافذة يعود إلى القرن  
الثالث عشر وتتميز بحال ألوانها وتكويناتها  
المبدعة

الأعمدة والمساند نحو الأرض، فإذا بالذي يريد أن يخرج يدخل ثانية ويدور في طوافة نحو المذبح تارة أخرى، هكذا تتجسد العواطف في أحجار نوتردام وشارتر في فرنسا وفي أحجار صولزبري وويستمنستر في انكلترا.

ان الفكر المعاري أو الفكرة المعارية، لا يكون لها تأثير سوى في مجال محدود إلا إذا تبلورت الفكرة وتم تحقيقها في منشأ مادي يستخدمه المجتمع. عندئذ يتفاعل المجتمع مع هذا المنشأ المادي، وبهذا التفاعل يتأثر التفكير المعاري للمجتمع وتصبح هذه التجربة جزء من مكونات الشكل التالي في الوجود، أي أن التجربة تصبح جزءاً من المطلب الجديد.

إذن فإن العارة. فضلاً عن وجودها كمادة حقيقية، إنما هي فكر يتداوله المجتمع ويتطور ويتفاعل مع الأجيال اللاحقة، وتبقى العارة فكراً إلى أن يتم تحويل الفكر إلى المادة فتشب الأفكار عندئذ قائمة مع الحجارة مع الأرض.

ولهذه المادة مفعولان: الأول فكري - إيدولوجي، وذلك بحكم كونها جزءاً من الفكر. وبالتالي جزءاً من إيدولوجية العصر. والثاني مفعول مادي، وذلك بحكم كونها مادة حقيقية تم تحقيقها في حيز الوجود، ولذا تصبح إحدى المكونات الانتاجية الاقتصادية من جهة وإحدى مكونات العملية الانتاجية ذاتها من جهة أخرى.

لكن النفعية التي كانت مطلباً - أي فكرة، شيء غير مادي وغير ملموس - قد تحولت وتجمدت في العارة التي اكتسبت وضعاً مادياً. وهذه النفعية، الفكر، لا تتجمد في هذا التجسد المادي، بل أنها تلتحم مع أفكار أخرى عند عملية التجسيد، وذلك بسبب العامل الذاتي أثناء التحويل. فيصبح هذا الجسم المادي مأوى لمفاهيم ومتطلبات نفعية آتية وسابقة، وذلك باعتبارها تجسداً لمكنة كامنة. إن المجتمع يتفاعل مع هذه المكنة ويستغلها ويشغلها إلى أن يستنفد كامل مرونة المكنة الكامنة هذه. عندئذ يصبح ذلك التجسيد المادي، ذلك المنشأ. عديم الفائدة من وجهة النظر النفعية، وفي هذه الحالة لا يميز. فيعمل المنشأ ويترك لخراب الدهر.

إن تاريخ المنشأ هو عبارة عن سلسلة من المراحل المتعاقبة لاستنفاد المكنة النفعية المتجسدة في كيانه المادي. إن استغلال المكنة الكامنة في المنشأ تنقلص تارة، وتجدد تارة أخرى، فيقوم المنشأ بفوائد خارج الفكر الكامن فيه. وإذا ما استمر هذا الاجتهاد في تجاوز المرونة المادية للمنشأ، فتجري عندئذ في كثير من الحالات عملية تغيير، أو تعديل، أو إحياء، مادي للمنشأ. وهذه العملية تضيف إلى مكنة المنشأ في الاستغلال، سعة في المكان، أو في الزمان، أو في كليهما، إلى أن تستنفد المرونة المطلقة الكامنة في الشكل، وعندئذ ينفجر التناقض بين الاستغلال الواقعي للمنشأ من جهة، وبين مرونته المطلقة من جهة أخرى، تلك المرونة التي هي تجسيد الفكر المعاري أصلاً، وبهذا الانفجار يصبح لابد من إيجاد شكل جديد كحصوله لمطلب جديد، أي إيجاد منشأ جديد نتيجة لتوليد جديد، وهكذا يأخذ التناقض الجدلي مجراه التعاقبي الطبيعي.

إذن، فالشكل في العارة، ما هو إلا ذلك التجسيد المادي الذي يكونه المجموع الكلي لعناصر المنشأ، وبعبارة أدق، المجموع الكلي لعناصر المنشأ كما تظهر لاحتاساتنا الذاتية. وهو أي هذا الشكل حصيلة تلك الظاهرة الاجتماعية والتي تتكون من ذلك التفاعل المتشابك الجاري بين المطلب، بوجهيه العام والخاص، من جهة وبين التقنية المعاصرة للمطلب من جهة أخرى.

ولكن لكل شكل خاصيته المنفردة، لأن التفاعل الجدلي المشار إليه ليس عملية بسيطة، بل

تتصف بالتعقيد الملازم للفردية، وذلك لوجود الصفة الذاتية الشخصية في مختلف مراحل التفاعل.

فا معنى هذا؟

ان تكوين الشكل إنما جاء كحصوله لعوامل اجتماعية عديدة. ومن هنا فإن تكوينه اكتسب حتمية مسبقة للتكوين. بعبارة أخرى ان الشكل، في تكوينه العام، قد تعين وتحدد بصورة مسبقة لتكوينه، لأن حصوله عوامل التكوين قد تبلورت وأخذت وضعها النهائي مباشرة قبل التكوين، وإلا لما شرع بالعملية الانتاجية أصلاً.

ولكن، وبما أن للشكل خاصية معينة، وبما أن تلك الخاصية بالذات تعود إلى عوامل ذاتية، فيمكن القول، ان من بين مكونات تلك الخاصية ثمة عاملين يلعبان دوراً مهماً في تكوينها:

العامل الأول: هو الشكل السابق. ففي أثناء عملية التكوين للشكل الجديد يكون الشكل السابق له قد أثر في تكوين المطلب الجديد من جهة، كما يكون من جهة أخرى موجوداً كأحد الحلول الملائمة والمناسبة في عملية اكتشاف الشكل الجديد. وهكذا يذوب الشكل القديم في الشكل الجديد.

ان هذه الظاهرة، أي استمرارية الشكل القديم، يعي نقل الشكل من حالة النسيان إلى حالة الحياة أو نقله من عصر إلى عصر يليه، ثم تكيف هذا الشكل المنقول بمختلف الدواعي الاجتماعية، هذه الظاهرة، تفسر لنا صفة الانتقائية في تطور العارة. على أنه عندما تتعدد الأشكال وفي عصور ومدارس مختلفة في التكوين، وبعد أن تتجانس الأشكال المنتقاة على الرغم من اختلافها واختلاف اجناسها تتحول صفة الانتقائية هذه إلى صفة الاصطفائية. ان انتقاء الأشكال الاغريقية والرومانية في عصر النهضة في إيطاليا وعلى يد صانع جهز مثل برونيلسكي هو الاصطفائية بأجل معانيها.

وعلى التقىض من ذلك هناك الجانب المضاد لهذا والمتمثل ببعض الأعمال، الانتقائية في انكثراً في أواخر القرن التاسع عشر. فعندما عرض تلفورد (١٧٥٧ - ١٨٣٤) تصميمه لإعادة تشييد جسر لندن في ١٨٠٠، وكان التصميم يباع فردي وبامتداد ٦٠٠ قدم، جاءت فكرة التصميم الجريئة بتكوين من ألواح الحديد الصلب أشبه بالحجر في الشكل والتركيب، وبعبارة أخرى استمر الشكل القديم في عمل جديد، على ثورته وابداعه في الشكل العام للجسر.

أما العامل الثاني الذي يلعب دوره في تكوين خاصية الشكل الجديد فهو دور الفرد في تكوين هذا الشكل، دور المصمم بصفته الفردية، الشخصية.



٩١٢



٩١١

٩١١  
ان شكل صف اللغات في القوس المحوري  
انتقل إلى شكل الجسر الذي يدعى جسر  
البيس في لندن والمقترح من قبل نلفورد  
والذي لم يثيد.

٩١٢  
توماس نلفورد. ١٧٥٧ - ١٨٣٤.

## دور الفرد في تكوين الشكل

ان تطبي المطلب الاجتماعي والتقنية يمتان الخواص العمومية للشكل، بما في ذلك التجسيد الكلي للشكل، لكن تجسد الشكل واكتسابه صفات خاصة به، إنما هو أمر، يرجع إلى وجود الفردية في المجتمع. ان لكل فرد، في أي مجتمع، ذاتية خاصة به وبميزة له، وهذه الذاتية تعمل عملها في إدراكه وفي ردود فعله، وفي انفعالاته، وعواطفه، سواء قبل قيامه بالعمل الفني أو أثناء قيامه به.

لذا فإن مفردات مكونات الشكل تنتقل، أثناء سير عملية تكوينه، من مرحلة إلى مرحلة، في سلسلة متعاقبة متشابكة إلى أن تتبلور وتتحول إلى شكل. وفي كل مرحلة من هذه المراحل، سواء كانت مهمة أو ثانوية، يكون للفرد المتفرد يد فيها أو رأي، أو نزعة خاصة به هو لا بغيره.

ويعود سبب الاختلاف والتنوع في إدراك الفرد وردود فعله إلى اختلاف الرؤية عند الأفراد بالدرجة الأولى. والرؤية هي مجد ذاتها حصيلة لجميع الاحساسات بالعالم الخارجي. بعبارة أخرى فإن لكل فرد مكنة متفردة خاصة به، لذا فإن مسحة الرؤية لديه تختلف عن مسحة الرؤية لدى غيره، إذ الرؤية لا تتطابق لدى الأفراد.

زد على ذلك، هناك ثمة ظروف اجتماعية وبيئية للرؤية تختلف هي بدورها كذلك لدى الأفراد فتكون هناك حالتان للتفاعل الانتاجي بسبب الفردية، أو حالتان لتفاعل المنتج للسبب ذاته. الأولى، تفاعل الحواس مع العالم الخارجي، وهو تفاعل جسماني، والأخرى، تفاعل الظروف الاجتماعية والبيئية مع الفرد، وهو تفاعل اجتماعي بيئي. وبازدواج هذين التفاعلين في ذاتية الفرد تختمر الرؤية لديه وتكون بالنتيجة الادراك عنده. وبالتالي فإن لكل فرد أسلوبه الخاص به، ولكنه في عين الوقت غير منعزل عما يحيط به، ومن هنا فإن الرؤية الفردية هي جزء لا يتجزأ من الرؤية الاجتماعية. فالرؤية وإن كانت غير متطابقة لدى الأفراد فإنها مع ذلك متقاربة بسبب الظروف الاجتماعية والبيئية المشتركة. لذا تبرز مع الرؤية الفردية رؤية المجتمع، جنباً إلى جنب، ويتولد الادراك الاجتماعي، وبالنتيجة يظهر الطراز العام.

ان الادراك الاجتماعي العام هو المجموع الكلي للادراك الفردي. وبواسطته يحصل المجتمع على

الطراز العام. وهكذا ينشأ الطراز المحلي، والطراز القومي، والطراز العقائدي ... الخ.

إذن، هناك في واقع الأمر طرازان مترادفان ومتوازيان - رغم ظهور بعض الاضداد استثناءً - وهما الطراز الشخصي المتفرد والطراز العام.

فما هي العلاقة بين هذين الطرازين؟

يمكن القول، وباختصار وتبسيط، انه عندما يتبلور المطلب الاجتماعي ويصبح إيجاد الشكل الجديد أمراً محتوماً، فإن الناحية الفنية من المسألة تكون قد تحددت وتوضحت، وأصبح لا بد من استحداث الناحية المادية من المسألة كنتيجة طبيعية للدوافع الاجتماعية الكامنة في المطلب المذكور ذاته. عندئذ، يكلف المجتمع فرداً من أفراد أو مجموعة منهم، أو يأخذ أحد الأفراد هذه المهمة على عاتقه من ذاته، ويأمر بإيجاد الحلول الكفيلة بفك التناقض الجدلي بين المطلب والتنفيذ، لاشباع الحاجة الملحة القائمة، وذلك اما باستخدام التقنية المعاصرة للمطلب أو بتكييفها له، أو تطويرها، أو تثويرها، حسب الأحوال.

وهذا يكون الفنان قد قام بعملية ذات وجهين:

الوجه الأول: انه استحدث الطراز الخاص المتفرد، لأن الفنان كشخص فرد له ذاته الخاصة به وحده، فحلولة إذن لها طابعها الخاص أيضاً، وذلك كنتيجة طبيعية لتفاعل العوامل الذاتية في كيانه الشخصي، من رؤية ومعرفة أو من حافز ووضع نفسي، أو من مكنة تقنية وحالة صحية و ... الخ.

والوجه الآخر: هو الطراز العام. وهو الذي يعكس الوضع العام القائم المحيط بالفنان. وبما أن الحلول الخاصة هي جزء من مجموع الحلول التي تكون الطراز العام، فإن الفنان الفرد يجد أمامه مطلباً يراود له تلبسته، ذلك المطلب الذي تبلور نتيجة لتفاعل المكونات الاجتماعية المتعددة والمتنوعة والتي لا دخل للفنان الفرد في تكوينها. فإن حدث وكان له دور فيها فإنما يكون ذلك كجزء من المجموع، سواء أكان هذا الجزء نزرًا أو كبيرًا، وهو، على كل حال، جزء مكيف لا يرقى إلى مرتبة الدور الحتمي.

ان تكوين المطلب الاجتماعي هو مسألة عامة، إلا أن ترجمة المطلب، وتحويله من فكر إلى مادة حقيقية، ينطويان على عملية متعاقبة المراحل يسهم فيها الفرد، بكل ما يجري فيه من تفاعلات ذاتية. إذن، فإن السمة العامة في تكوين الشكل هي مسألة عامة، لكن الشكل يأخذ في عين الوقت خاصيته من فردية صانعة. فالمسألة تصبح إذن ذاتية أيضاً.

فكيف نفسر الابداع العبقري وفق هذا التحليل النظري؟

ان وجود ذلك الفرد العبقري بالذات وليس غيره في ذلك المحيط المعين وفي تلك الحقبة التاريخية بالذات، هو وجود يأتي بمحض الصدفة. كما أن من محض الصدفة أيضاً وجود ذلك الفرد في مركزه المهني أو الاجتماعي المعين وبتلك المرتبة وفي ظل تلك الظروف التفصيلية والتي بمقتضاها عهد إليه القيام بمهمة إيجاد الحلول المناسبة لاشباع المطلب الاجتماعي المقصود.

على أن قيام الظروف التي استولدت المطلب بصيغته العامة ما هو إلا مسألة تتعلق بحصيلة تفاعلات اجتماعية معاصرة بعضها للبعض الآخر.

فإذا ما عهد المجتمع إلى أحد أفراده بمهمة اشباع حاجة المطلب فما هذا سوى ضرورة اجتماعية حتمية. أما أن يجري هذا الاشباع من قبل فرد بالذات، وجاءت وسيلة الاشباع جيدة جداً، فلا بد إذن أن وراء هذه الوسيلة فرد عبقري استطاع استغلال مكنة الظروف الخاصة والعامة على نحو فذ.

بل أكثر من هذا، فإذا كان دور الفرد فعالاً ومتميزاً، فإن دوره لا يقتصر على توليد الحلول التمسمة بذاتيته الخاصة فحسب، بل ان تأثيره يعم - إذا كانت الظروف الاجتماعية مؤاتية - ويصبح تأثيراً فعالاً في صياغة الطراز العام بسمة معينة تسم حقبة التاريخية إن لم تسرب سمته إلى حقبات لاحقة.

هكذا كان انيغو جونز (١٥٧٣ - ١٦٥٢).

فلقد دامت الحروب المسماة بحروب الوردتين على مدى ثلاثين سنة في منتصف القرن الخامس عشر. وأنهكت النبلاء الانكليز كثيراً. وكان البارود قد استخدم في هذه الحروب لأول مرة. كما رفض المجتمع الانكليزي، في نفس هذه الحقبة، سيطرة روما البابوية. وتزامن ذلك مع اندحار الاسطول الاسباني أمام الاسطول البريطاني سنة ١٥٨٨، فانتعشت الحركة التجارية الانكليزية. كل هذا بعث الثقة والروح القومية في المجتمع الانكليزي، الأمر الذي ولد بدوره ظهور العلماء والفلاسفة المفكرين.

ان هذا الوضع الاجتماعي الجديد قد انجب قصور المزارع فحلت محل القلاع السابقة. حدث ذلك في العهد التودوري (منتصف القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن السادس عشر). واتسمت قصور المزارع تلك ليس بالافتقار للتحصين فقط، بل بالسة المتزايدة في إبعاد التوافد، كذلك بصالات العلاقات المتميزة بالضخامة والراحة، فضلاً عن التدفئة والتزيين، وذلك لتأمين حياة مدنية مريحة، لا حياة دفاعية محصنة، كما كان الحال سابقاً.

لذلك، فلما أقبل عصر النهضة في انكلترا، كان الوضع الاجتماعي ليس مؤهلاً له، فحسب، بل كانت الحياة تضج بالآداب والفنون والعلوم، كما وجدت المفاهيم الانسانية مجالاً رحيباً



٩٥١  
قصر سائ. ساري. انكلترا.  
١٥٢٥-٢٣. أحد قصور المزارع التي  
وأنداه العهد تيودوري. القرن الخامس  
عشر إلى منتصف القرن السادس عشر.

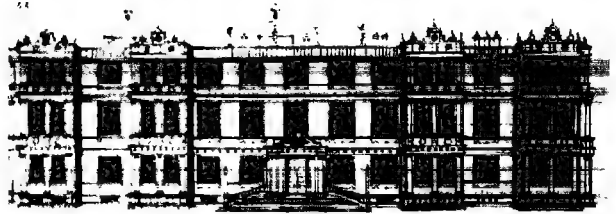
٩٥١

ترعرع فيه، المفاهيم التي تتضمن العيش المترف. فأنطلق الانكليز في عهد الملكة اليزابت الأولى إلى تكوين معيشة قومية عقلانية، واتسمت تلك الفترة الزمنية بالافتتاح. فسافر الشباب إلى إيطاليا طلباً للعلم والفن من جهة، كما فتحت، من جهة أخرى، الأبواب للحرفيين والفنانين الأجانب، فوجدوا على الجزر من فرنسا وإيطاليا والمانيا وهولندا. وجاء هؤلاء مع علومهم ومع تقاليدهم في الفن وفي الحرف المختلفة، كما أدخلوا معهم طرقهم وأساليبهم في البناء، عندما استوطنوا في انكلترا.

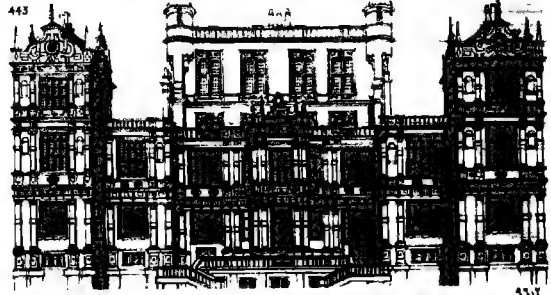
وهكذا أصبحت الحياة الانكليزية تتصف بالمجازفة، وكذلك بحب الزينة، وإن كانت لم تخل من بعض التكلف. وأصبح المجتمع مفتوحاً وقادراً على جمع وهضم الكثير من العلم والفن. لذا تطلب المجتمع الجديد قصوراً من نوع آخر. فطورت القصور التيودورية إلى القصور الاليزابيثية (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وهي قصور فخمة تستقبل الضياء بقدر أكبر، وتكتنفها راحة ثرة، وصلات فارغة، وتوفر معيشة مهذبة وبدأت افكار وأراء عصر النهضة تنغلغل في تلك القصور. وتمثل ذلك في بعض التفاصيل المعمارية وعلى الأخص في التزيين الداخلي. وربما جاء هذا التطور متأخراً بعض الشيء إلى انكلترا ولم يكن تغلغله أمراً سرياً، ذلك أن الانكليز كان لهم أسلوبهم في الشاقولي، ذلك الأسلوب الذي بلغ الذروة في أواخر القرن الخامس عشر، وكانت له خصوصيته الانكليزية التي انفردت به عن سائر أوروبا. لقد عشق الانكليز ذلك الأسلوب بالذات، وأبلوا به بلاءً حسناً، بل عبقرياً، واستمر الشاقولي على مدى قرنين من الزمن، دون تغيير ملموس، لذا فعل الرغم من تغلغل أفكار النهضة في المجتمع الانكليزي، فقد التزم الاليزابيثيون بالشاقولي كمقاعدة لاسلوب عمارتهم. غير أنه تزايدت التفاصيل الكلاسيكية في التزيين الداخلي فضلاً عن تفاصيل بعض العناصر الخارجية. لقد شيدت هذه القصور اما لحكام أقوىاء أو لتجار ناجحين، وهم في الحالتين ليسوا من الأناس المائعين، لذا جاءت قصور غير مركزشة بل تتسم بالوقار. وكانت محططاتها - ولو أنها غير منتظمة إلى حد ما - تارة على شكل حرف - وتارة على شكل حرف - وعادة مربعة أو مستطيلة ولكنها تكون مع حدائقها وحدة تصميمية كاملة. وجاء العصر اليعقوبي (١٦٠٣ - ١٦٢٥)، فتمخض عن تطورات حاذقة منها إدخال



الأعمدة الكلاسيكية والسطوح المعمدة، التي حلت محل التواءات في أبنية العصر الاليزابيثي، فتزايد التزيين الداخلي وأخذ شكلاً كلاسيكياً حاداً. وعندما جاء العصر الاستوارتي (١٦٢٥-١٧٠٢) كان الملك جيمس الأول، ليس تلميذ النهضة النجيب فحسب، بل أنه رعى الكثيرين من العلماء ومنهم انيفو جونز.



٩٦١ قصر لوغليت - ولشر. اسكتلندا.  
١٥٨٠ - ٥٠ قصر من الطراز الاليزابيثي.



٩٦٢ قصر ولانن. مونتجيمستر.  
٨٠ - ١٥٨٠ قصر من الطراز الاليزابيثي.

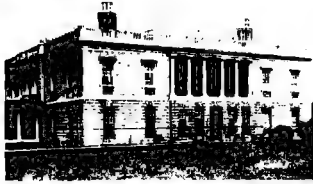


٩٦٣ انيفو جونز. ١٥٧٣ - ١٦٥٢.

سافر انيفو جونز إلى إيطاليا وألم بالطراز الكلاسيكي لعصر النهضة في العمارة مستوعباً إياه، كما

ألم بالعمارة الرومانية، وتأثر كثيراً بطراز المعمار الشهير اندريا بلاديو (١٥٠٨ - ١٥٨٠). واستطاع جونز بعبقريته، بعد عودته إلى انكلترا، أن يقفز بالعمارة فيها من مرحلة التطوير المسترخية التي كانت سائدة هناك إلى عمارة كلاسيكية متكاملة. صحيح أن عمارته متأثرة بالبلاديوية، لكن لها طرازها الخاص القائم على الطرز الانكليزية القحة لمراحل سابقة كاليعقوبية، والاليزابيثية، والثتين تمحضنا عن المدرسة الشاقولية. كل شيء في طراز جونز المعماري هاديء ورصين وخال من الضخامة البلاديوية، لذا فكل شيء فيه هو انكليزي الطابع. ان الثورة المعمارية التي أججها جونز في انكلترا لا نضاهيها ثورة سابقة أو لاحقة اللهم إلا تطوير العمارة القوطية الانكليزية في القرون الوسطى من قبله، وتشيد القصر البلوري في منتصف القرن التاسع عشر من بعده.

لقد ثبت جونز السنن الكلاسيكية المعمارية في تشييده دار الملكة في غرينج (١٦١٨ - ١٦٣٥)، بل انه في هذا المنشأ قد خصص انكلترا بطراز كلاسيكي معماري نهوضي خاص بها. جاء تصميمه لدار الملكة رزناً وخالياً من التحذلق، واستمر تأثير معالم هذا الطراز، يفعل فعله، لفترة تنوف على قرن من الزمان، وطبع العمارة الانكليزية بطابع البلاديوية المحورة على نحو انكليزي، كما هضمها جونز وخلقها من جديد. وقد تجلى في دار الملكة بغرينج تأثير البلاديوية. فالدار تحتوي على واجهة متوازنة للغاية، ومركزة على قاعدة من الحجر البري المخشوش المحاط بمزوز عريضة واضحة، وقامت فوق الأعمدة تيجان آيونية الطراز والشرقة محاطة من الجانبين بمتناحين غير مزخرفين. لا يوجد في هذا التصميم نقل مباشر عن البلاديوية، ولكن الذي يتجلى فيه هو تلك السنن في التعامل مع البناء.



٩٧١

٩٧١  
دار الملكة في غرينج، ١٦ - ١٦٣٥.  
تصميم إينر جونز

إذ جاءت الكتلة بأجمعها موحدة فظهرت كوحدة كلاسيكية كاملة. وكان هذا شيئاً جديداً، فالعمارة الانكليزية قبل جونز، وحتى العاقوبة منها، كانت تتكون من مجموعات متنوعة من العناصر والكتل، وهي رغم تجمعها بانسجام فإنها لم تكن تكون وحدة كاملة ومتكاملة وفق عقلانية النهضة، وجاء جونز فحرق العمارة بطرازه من النقل البلاديوي.

لقد أدخل جونز في انكلترا، ولأول مرة، التماثل الكامل، والتزم به كل الالتزام. لذا كانت قفزه واضحة في تباينها مع الطرز السابقين له. إذ كانا يتميزان بالتحلي بنوافذ وبعلاقات نوافذ ذات ابعاد مختلفة وبالشاشيلات (المشربيات) وبالنوافذ النهائية المستديرة منها

والمضلعة، وبالتوازيات الجملونية بأبراج الزاوية وبمجموعات من المداخل ومن العادات والرافعات المستعرضة في الشبايك. ودرابزينات السطوح مع حواجز الشرفات المتنوعة والسقوف ذات الزاوية الحادة. لقد اختفى كل هذا عند جونز، وأصبحت الواجهة هادئة، وينسب جعلت البناء واطناً وطويلاً إذا قورن بالبلاديوي. وبرزت الشرفة الوسطية قليلاً. وهذا البروز الوقور هو الحركة الوحيدة في الواجهة، كذلك عثم حجر الطابق العلوي الأملس برصانة آمنة على الحجر الخشن في الطابق الأرضي، ويحيط بالسطح درابزين منظم متماثل من الحجر. وعلت الواجهة من التزيين ما خلا تلك النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايك المتماثلة، وهي شبايك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبايك المتماثلة. وهي شبايك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة الحكام والتجار من الرجال الأقوياء السواعد، الحصفاء العقول من ذوي الأذهان العملية الصافية. بل انه كتب يقول:

«انه لينبغي للتزيين الخارجي أن يكون مرصوفاً، ومتناسباً وفق القواعد، وأن يكون رجولياً وغير متكلف».

وما جونز إلا مثل نضربه: فقد كانت الظروف الاجتماعية مهياة في انكلترا لظهور فرد أو أكثر لاشباع حاجة متنامية. وكان من حسن طالع تلك البلاد أن تنجب هذا الفرد الفذ الذي استطاع أن يشبع المطلب الاجتماعي على خير وجه، فولد طرازاً لنفسه يتميز بالرجولة والبساطة والشاقولية في التفاصيل، والنوافذ الكثيرة والمخطط الأرضي المربعي، وهو طراز يختلف - رغم التزامه بالسنن الكلاسيكية - عما هو مطبق في روما.

ولم يكن طراز جونز لشخصه فقط، بل طراز للانكليز اجمع مكنهم، من الاستمرار على انكليزيتهم المنفردة، وذلك بتسخير عبقريته الجبارة لهم.

إذن فكلما أصبح إيجاد الحلول للمطلب الاجتماعي ضرورة ملحة أصبح من المكنم ظهور الفرد، سواء كان حسناً أم رديئاً، ليقوم بهذه المهمة.

وماذا لو توفي هذا الفرد فجأة؟

الجواب: ان «عمراً» يحل محل «زيد»، فالاجتمع يبيء الفرص باستمرار لظهور البديل، الحسن أو الرديء، وهكذا فإذا ابتعد زيد بدوره عن الميدان حل محله زيد آخر وهكذا دواليك. وهكذا يتوالى ظهور العاقرة أو تعاصرهم. فحين ظهرت عبقرية كرسوفر رن (١٦٣٢ - ١٧٢٣) لم تتزامن معها عبقرية أخرى. ولو فرضنا جدلاً عدم ظهور هذا المعار

الفد آتذ، إذن لكان ظهر غيره بديلاً لتشييد كاتدرائية القديس پول في لندن والخمسين كنيسة المحيطة بها، وذلك بعد الحريق الشهير، ولكانت عندئذ إعادة التشييد اما للأسوء أو للأحسن، مسألة لا يمكن التكهن بها.

ان تزامن مايكل انجلومع ليوناردو دافنشي في عصر واحد، وجعل كل منهما يركز على جانب من جوانب الفن في عهد النهضة، وبذلك الاستقطاب المتوفر بينهما، وذلك التنوع الذي اجرياه في العمل الفني، اتسع الأفق الفني، والعلمي، لعصر النهضة، وتزايدت مناقبه.

وهكذا يمكن القول بأن الرجل العظيم لا يولد بذاته وبسبب من صفاته العظمى يجرى التاريخ العام، غير أنه وبسبب تفاعل هذا المجرى التاريخي العام مع الرجل العظيم، تبرز إلى السطح الصفات الكامنة في العظيم، لتسم تلك الحقبة المعينة بميسمه المتميز، المتفرد، الفذ.

فإذا بالفنان هو البشير الأول للتطورات، لأنه هو أول من تتفاهل معه الرؤية العامة، فتلد رؤياه الخاصة، لتعميد الطريق لمن خلفه. ولولا الدعم المستمر لجميع الحوافز الاجتماعية، ولولا اختيار المكنة التاريخية في خميرة جاهزة، لظل العبقري يستهلك عبقريته دون جدوى، في امور لا يسجلها التاريخ، بل ربما لا خير في تسجيلها.

## الطراز وحركة الشكل

ما أن يولد الشكل حتى يخطو خطوة ذاتية على نحو ما. خطوة أو حركة حرة، وغير مستندة إلى العوامل التي ولدت الشكل بالأساس.

بعبارة أخرى، فإن الشكل بعد أن يولد لنفسه شخصية مستقلة لها ذاتها أو حياتها، فيتحرك بدفع منها ويصبح، إذا واثته الظروف، عاملاً مستقلاً أو مكوناً مستقلاً من مكونات مطلب جديد في المجتمع الذي ولده، أو في مجتمعات أخرى، سواء في نفس الحقبة التاريخية لتولده أو في حقبة لاحقة.

فا معنى الشخصية المستقلة أو الحياة الخاصة للشكل؟ ان الشكل، كما سبق بيانه، إنما يولده مطلب وتقنية معينان، وهما بذاتها وليس غيرهما. لكنه ما أن يولد الشكل، فإنه يصبح شيئاً مادياً، ملموساً، ظاهراً لحواسنا، ويؤول بذلك إلى شيء قائم بذاته بصرف النظر عن المطلب والتقنية اللذين انجبا. من هنا مصدر أو سبب حياته الخاصة المستقلة. ذلك أن الشكل الجديد بانتقاله، وهو مادة لا حراك فيها، إلى مدارك الانسان، فقد أصبح فكرة لها حراك في الذهن الانساني، فتصبح للشكل عندئذ حرية حركة (على سبيل المجاز)، لأن حركته في واقع الأمر هي ليست في ذاته بل في ذواتنا. فعندئذ يقوم من يستغل هذه الخاصية، ويدخل هذا المظهر الخارجي للشكل كأحد العوامل في توليد شكل آخر، وبذلك يجري الابتعاد عن الأصل. إلا أن هذا الابتعاد يتطور فينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من مرحلة عملية توليد لشكل ما، إلى عملية توليد أخرى لشكل آخر، إلا أنه يبقى مفعول الشكل الأول الابتدائي مستمراً. أي أن الأشكال اللاحقة تستمر بالاكساب من معالم ذلك الشكل الأول، وتستمر بتأثرها به، وبإكتساء مسحة بشيء من مسحة عند التكوين الجديد. ولكن استمرارية هذا الابتعاد عن الأصل مشروطة بأن لا تجري عملية التوليد للشكل الآخر من قبل مطلب وتقنية متباينين ومتناقضين عن المطلب والتقنية الأصليين اللذين ولدا الشكل الأول.

والسبب في هذه المشروطة، أن لكل من المطلب والتقنية تكويناً معيناً خاصاً بكل منها وعلى انفراد، وعند تفاعلها في عملية توليد الشكل تنتقل طبيعة أو خواص هذين التكوينين (أي تكويني المطلب والتقنية) إلى الشكل المولد. إذن فالشكل يكن خصائص معينة. ولكنه حين يفعل فعله كشكل في توليد أشكال أخرى لاحقة، فإنه يفقد بالتعاقب جزء من خصائصه

الكامنة فيه بحكم انتقالها إلى أشكال أخرى. عندئذ يأخذ بالابتعاد التدريجي عن خصائص التكوين الأصلية، كما يأخذ باستفاد المكنة التي كانت كامنة في المكونين اللاتين الاصليين. فيحصل في هذه الحالة أحد أمرين:

أولهما أن يصبح الشكل الجديد الناتج رديئاً وثافهاً لاستفاده كامل القوة الاجتماعية والتقنية الكامنة في المكونين هذين ذاتها، والثاني أن يقوم الشكل القديم بدور الحافظ لا أكثر في تكوين شكل جديد. عندئذ، وفي هذه الحالة بالذات، يكون المكونان، أحدهما أو كلاهما، قد جاء بقوة اجتماعية أو تقنية دافعة جديدة، والتي بواسطتها يكون الشكل الجديد قد استأنس بالشكل القديم لا أكثر.

وهكذا تنتهي حياة الشكل القديم في هذه الدورة الحياتية بالذات. على أن هذا لا يمنع قيام دورة لاحقة في وقت لاحق، وربما في مكان آخر فتبعث الحياة مجدداً في سبات الشكل مراراً وتكراراً. (من هنا ينشأ ما يسمى بالاعتطاف والنقل وما أشبه).

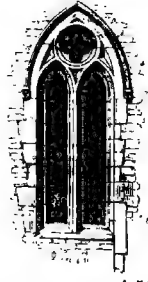
فالشكل بصفته الفكرية، أي كونه جزءاً من التفكير الاجتماعي، أو بصفته المادية، أي كونه جزء من الإنتاج المادي الفعلي للمجتمع، يبقى بموجب ما اكتسبه من حياة مستقلة عاملاً فكرياً، يدعم هاتين الصفتين، إلى أن يتطور وتتغير متطلبات المجتمع إلى درجة يصبح فيها هذا الشكل نفسه معوقاً لأحد الصفتين أو لكليهما. عندئذ يترك هذا الشكل. فيتأجج تناقض جنلي جديد بين المطلب الجديد، والتقنية الجديدة، (ويكون أحدهما أو كلاهما جديداً)، فيتولد شكل جديد. ولكنه، وفي أغلب الأحيان، يكون قد استعان ببعض مساحات أو صفات الشكل القديم للأسباب الآتفة الذكر.

ولنضرب لذلك مثلاً: وهو تحول شكل النافذة المستديرة إلى نافذة مربعة، (وهي نافذة مرتفعة الطول، ضيقة العرض، مستدقة الرأس المقوس، فهي أشبه بالرمح)، وذلك في مستهل القرن الثالث عشر. ان هذا التحول يمثل تغييراً نوعياً في الشكل المستدق، والذي كان قد تولد مسبقاً عند تكوين العقد المستدق حيناً تطلب الأمر توسيع باعات الصحن في الكاتدرائيات لما تولد العقد المستدق المستعرض في مستهل القرن الثاني عشر.

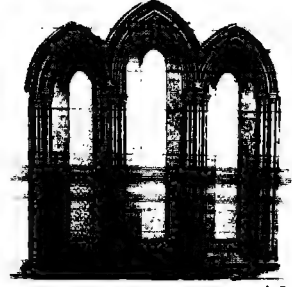
ولكن ما أن يتولد الشكل الجديد فيستحب حتى يتكرر انتاجه، ويتخذ حياة مستقلة خاصة به، فيتطور بسبب استحبابه حتى يصبح الشكل طرازاً. وهكذا جرى عندما تولدت النافذة المربعة فاستحب وتكرر انتاجها لهذا السبب فقطورت بالتدرج إلى النافذة المزخرفة المشجرة في القرن الثالث عشر.

فإذا تابعتنا هذا التطور نجد أنه قد مر بسبع مراحل:

١ - ان القوس المستدير قد ولد، بنتيجة قفزة في الطراز، قوساً مستديماً والذي نعت بالرمحي، فلما استحب هذا الشكل تكرر نصبه في الأبنية الدينية.



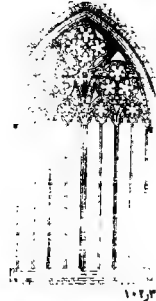
١٠٢٢



١٠٢١

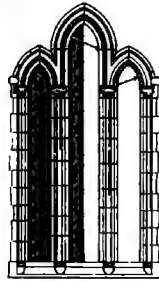
١٠٢١  
نافذة رعية لالاية. نورثامبشر. حوالي  
١٢٢٠ م.

١٠٢٢  
نافذة لوحية مرخفة. أوكسفوردشر. حوالي  
١٢٤٠ م.

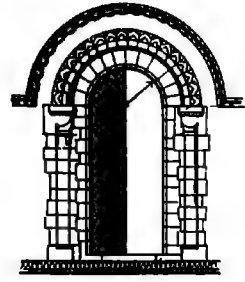


١٠٢٣

١٠٢٣  
نافذة رعية مرخفة مشجرة. العهد القوطي  
الانكليزي المبكر. كنيسة نون.  
مونتشر. انكلترا.



١٠٢٥



١٠٢٤

١٠٢٤  
نافذة مستديرة من العهد الرومانسكي.  
كنيسة ولانم

١٠٢٥  
نافذة رعية لالاية. العهد القوطي  
الانكليزي المبكر. كنيسة واي. ويلنشر

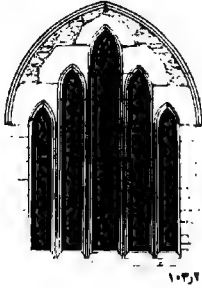
٢ - وتكرر نصبه، بعد ذلك، في الأبنية المدنية كذلك، فاندفع هذا الشكل بتطور بقوة ذاتية مبتدئاً بازدياد نافتين رعيتين.

٣ - ثم باثنتين تنوسطها ثالثة أطول ارتفاعاً، ثم كانت ذروة التعدد في الأخوات الخمس في كنيسة يورك.



١٠٣١  
النافذة الرجمية الغالبية المسماة «بالأخوات الخمس» في كاتدرائية يورك والمصنوعة من زجاج ملون من القرن الرابع عشر. كل منها ١٥ م عرضاً و ١٥ م ارتفاعاً

وبهذا التجمع أخذت النافذة شكل قوس مستدق جامع، يحوي في داخله قوسين أو ثلاثة أو حتى خمسة أقواس ثانوية مستدقة.



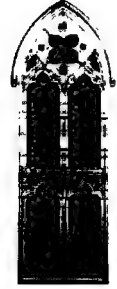
١٠٣٢  
نافذة رجمية تجمعت تحت قوس واحد جامع مستدق والذي يحوي في داخله على خمسة أقواس ثانوية مستدقة. كنيسة أوندل. بورنهامستر. انكلترا. العهد القوطي الا انكليزي المبكر. حوالي ١٢٠٠ م.

٤ - وعند توليد المستدق الجامع، ارتئي أنه إذا دجمت الثلاثة المستدقة بلوحة واحدة من الحجر تنحت لهذا الغرض، يكون ذلك أجمل وربما أوفر في النفقات. وهكذا تولدت نافذة اللوحة المزخرفة المشجرة.

٥ - ولكن اللوحة الواحدة معرضة للكسر بسبب كبر حجمها، لذا ارتئي تقطيع اللوحة فأصبحت قصباً متجمعة، وهكذا تولدت الزخرفة المشجرة القضيبيّة.

٦ - لكن، نحت النقوش البارزة وإبقاها كجزء من القضيبي، يحتاج إلى دقة ومهارة بالعتين. كما تكون هذه النقوش معرضة للثلم والكسر بسبب بروزها من القضيبي، لذا فصلت النقشة عنها، فجعل خالياً منها، ثم جاءت النقوش وقد صنعت كقطع منفصلة وربكت في





١٠٤١

١٠٤١  
عما أن اللوحة معرضة للكسر تم قطعها  
لتسهيل إنتاجها. نافذة في قصر بنجرست.  
كنت. انكلترا. حوالي ١٣٤٠ م.

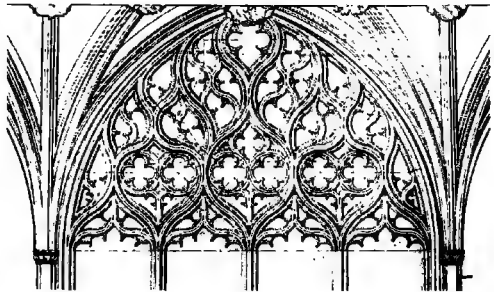
حزوز القصب. وسميت قطع النقوش هذه (القرنات) وكانت نقشه (الفويلات) أي الباني.



١٠٤٢

١٠٤٢  
القرن. نورثامبشر. انكلترا

٧ - وبسبب زيادة عدد الفويلات، وتطورها بتعقيد أشكالها وصلفها، وبسبب تحسن مهارة الحرفيين في قص ونحت الحجر، أصبحت القرنات جزءاً من القصبان وهكذا ... وأخيراً اتخذت النافذة المتشجرة شكلها المذهب المتقدم.



١٠٤٣

١٠٤٣  
عندما أصبحت القرنات جزءاً من القصبان  
مرة أخرى اتخذت النافذة المتشجرة شكلها  
المذهب كنيسة بطريركي، يوركشر. القرن  
الخامس عشر.

يتجلى بوضوح من هذه المراحل السبع التي تعاقبت في القرن الثالث عشر في انكلترا بروز أربع ظواهر جدلية ... وهي:

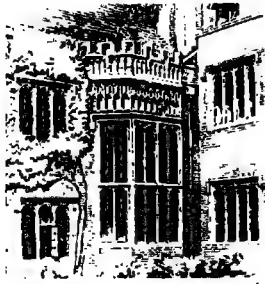
١ - تغيير كمي وذلك عند إضافة نافذة ربحية ثانية إلى الأولى فأصبحت النافذة ربحية مزدوجة، ثم أصبحت مؤلفة من ربحيات ثلاث أو أربع.

٢ - تغيير نوعي عند دمج النوافذ الثلاث بنافذة واحدة تحت قوس مستدق واحد، فاستحدثت بذلك اللوحة الزخرفية المشجرة. وتغير نوعي آخر عند استحداث القرنات وتكوين القويلات فتحولت اللوحة إلى قضيب. وتغير نوعي ثالث فراجع ... الخ في المرحلة الخامسة إلى السابعة، وكلها تغييرات نوعية نحو التعقيد والتهديب. على أنها في الوقت نفسه تعتبر تغييرات ثانوية.

٣ - تكوين وتطوير وتثبيت طراز معين في معالجة النوافذ في مرحلة معينة من العارة القوطية الانكليزية المسماة المرحلة الانكليزية المبكرة. وهو الطراز المتمثل في استحداث شكل القوس الرمحي ثم تطويره إلى النافذة الربحية المزدوجة، ثم الثلاثية فالحخاسية، ثم اللوحية وأخيراً القضيبيّة، على مراحل متعاقبة متسلسلة.

٤ - والظاهرة الأخيرة التي يمكن رصدها في هذا المجال هي انتقال الحركة الذاتية، القوى الدافعة الذاتية، لتطور الشكل للنافذة القوطية، إلى حالة السبات، أي بقاء الشكل كشكل منسي، من الناحية العملية، لمدة تناهز ثلاثة قرون من عصر النهضة بانكلترا، كان ذلك إلى أن بدأ الانتقاء والاصطفاء بعد منتصف القرن التاسع عشر، إذ تم إعادة استعمال، ادخال، الاشكال القوطية إلى العارة بما فيها النوافذ المزخرفة المشجرة.

إذن فإن ذاتية الشكل تخضع إلى قوانين جدلية في حركتها من موقع إلى آخر، ومن عصر إلى عصر. وبالنظر للتعقيد والتشابك في الحركات الذاتية للشكل، بمختلف أنواعها ودرجاتها، فإن تصنيفها لا يمكن أن يتم إلا على أساس نسبي. فثلاً يمكن القول أن حركة شكل النافذة الربحية، بمختلف مراحلها إلى أن وصلت وانتهت بالمرحلة الشاقولية في أواخر القرن السادس عشر، هي عبارة عن مرحلة واحدة لا تتضمن سوى تغيير كمي، باعتبار أن القوس المستدق



١٠٥١

١٠٥١  
ان استخدام الاسكفة. بدلاً من القوس.  
لتحمل الحمل فوق باعة النافذة هو تغير  
نوعي نافذة في قصر من العهد تيودوري،  
انكلترا.

هو أساس في هذه الحياة في شكل النافذة. فلما تغير القوس المستدق. في أواخر القرن السادس عشر في العمارة التودورية. من مستدق إلى مسطح. وذلك باستخدام الاسكفة. فإن إدخال الأسكفة هو تغيير نوعي.

فحركة الشكل التي لا تظهر لنا على نحو متسلسل بتعاقب، والتي تتخللها فترات زمنية. أو مواقع جغرافية، أو اختلافات قومية، يمكن اعتبارها حركة عارضة، بهذا المفهوم دون سواء. أي يجوز لنا نعت التغيير النوعي بالحركة العارضة، عندما ينتقل الشكل - من موقع إلى موقع آخر، ويكون أحد مكونات شكل جديد، في مكان بعيد عن أصله بعض البعد. والاقطاف مثلاً، ما هو إلا عبارة عن ظاهرة من ظواهر هذه الحركة.

كذلك، فإن انتقال الشكل الايروديناميكي من تصميم الطائرة إلى تصميم السيارة في عصرنا، أو انتقال السنن الكلاسيكية في تصميم الأبنية من إيطاليا إلى انكلترا في عصر النهضة، أو انتقال شكل بيوت النبات الزجاجية إلى المعارض التجارية الضخمة كما حدث في انكلترا. في منتصف القرن التاسع عشر، كل هذه حركات عارضة.

١٠٦١

طائرة مائية. لقد تغير شكل الطائرة وأصبح يتوافق مع المتطلبات التصميمية للايروديناميكية بسبب زيادة سرعتها. طائرة من نوع ب - ٣١٤. ١٩٣٩.

١٠٦٢

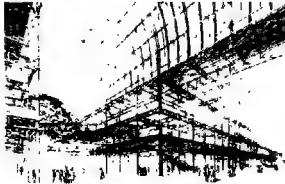
انقل الشكل الايروديناميكي من الطائرة إلى السيارة سيارة الالفارو الإيطالية. ١٩١٤ م. اد شكل هذه السيارة يظهر ادراك مكر إلى المتطلبات التصميمية الايروديناميكية واد كان في هذه الحالة لا تخفى من بعض المبالاة المتزايدة.



١٠٦١

١٠٦٣

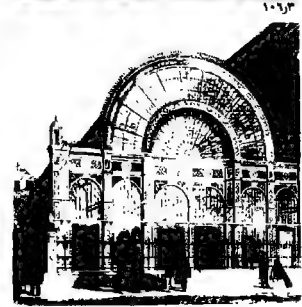
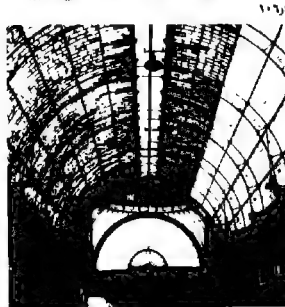
الرباط هانس. في حدائق كيو. لندن. ٤٥ - ١٨٤٧ م. يحمل هذا البيت الشكل النموذجي للبيت الزجاجي



١٠٦٣

١٠٦٤

انقل شكل البيت الزجاجي إلى المعارض التجارية وتتمثل هذا في القصر البلوري في هايد بارك. لندن. ١٨٥١



١٠٦٥

١٠٦٥

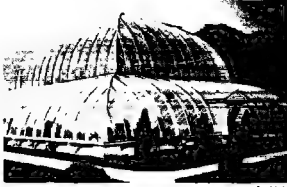
عبر آخر لأشغال الشكل حيث اكس السرق التجاري شكله من البيوت الزجاجية والزراعية والمعارض التجارية فيها بعد. وتتمثل هذا في السرق التجاري المسمى «فلورال هول» في كنت كاردن في لندن. ١٨٥٩

١٠٦٦

مظهر داخلي لـ «فلورال هول». الصورة ١٩٥٠

١٠٦٦

البيت الزجاجي في تشاتسورت هانس.  
داويشتر. إنكلترا. ١٨٤٠ - ١٨٤١.  
تصميم جوزف باكستن.  
نموذج مكرر لكل البيوت الزجاجية والذي  
أصبح فيما بعد الشكل التقليدي لهذه  
البيوت



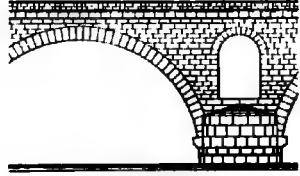
١٠٧١

فما هو سبب نشوء هذه الظاهرة؟

ان المجتمع، عندما ينتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى، فإنه قد يكون في دور الانتقال هذا في مرحلة حرجية تتطلب دعم مفاهيمه الجديدة، أو مقارعة المفاهيم القديمة، ليستطيع تثبيت ما يصوب إليه وتجاوز المرحلة الحرجية في تاريخه. ففي مثل هذه الحالة ينشئ المصمم والمفكر، بالنيابة عن المجتمع، بأفكار ومفاهيم وسنن من عهود أخرى أو من أماكن بعيدة، فيستوردها ويستخدمها كأحدى المكونات في بلورة المطلب الاجتماعي الجديد. فذلك نجد أن سنن العمارة الاغريقية والرومانية قد استخدمت في عصر النهضة لمقارعة المفاهيم اللاعقلانية للقرون الوسطى، على أساس أن المفاهيم الاغريقية مثلاً هي مفاهيم عقلانية، طارحين جانباً الاختلاف الكلي بين المجتمعين، إذ أن قاعدة ألاغريق تقوم على علاقات المجتمع الرقي، في حين أن قاعدة عصر النهضة تقوم على علاقات المجتمع الرأسمالي.

كما أنه، إذا تمكن المصمم من تطوير شكل ابروديناميكي للطائرة، تنتقل هذه التجربة إلى تصميم السيارة، فيصبح شكلها ممشوقاً - فانتقال هذه التجربة من صيغة إنتاجية إلى أخرى إنما يحدث نتيجة مسببات كثيرة منها: استلطاف موضحة، تشابه أو تقارب التقنية في أسلوبين إنتاجيين، اعتقاد يحدو استعارة شكل ما لما فيه من توافق وانسجام وذلك كمرحلة فقط إلى أن يتم توليد الشكل الأنسب - وكذلك عندما يجد المصمم نفسه أمام ضرورة استخدام مادة جديدة لا يعرف تفاصيل خصائصها أو يتجاوزها فيضطر إلى الاستعانة بالشكل القديم مستمراً فيه لفترة ما، وهو الشكل الذي كان يلزم مادة قديمة، إلى أن يتمكن المصمم من توليد شكل جديد يناسب طبيعة المادة الجديدة ويتوافق معها. فمثلاً، في مسهل استخدام الحديد الصلب، في إنكلترا في بداية القرن التاسع عشر، جاء الشكل التصميمي الأولي، للجسور الحديدية، شكلاً استمرارياً لشكل الجسور الخشبية ومستمداً منه. ثم أن الجسر الحديدي الذي اقترحه تفنورد في ١٨٠١ لعبور التيمس في لندن كان بابع واحد، جميل وجريء، ولا نظير له، ولكنه من ناحية توزيع الثقل كان متأثراً بالجسور الحجرية إلى حد كبير.

يستمر هذا النوع من الاستعارة، أو الحركة العارضة للشكل، حتى يجد المجتمع الشكل المناسب له، أو حتى يطور الشكل المستعار إلى شكل يناسبه، أو ينبثق من الطبيعة الكلية لذاتية التناقض الجدلي الخاصة به. هذا من جهة المجتمع، ومن جهة أخرى يستمر ذلك



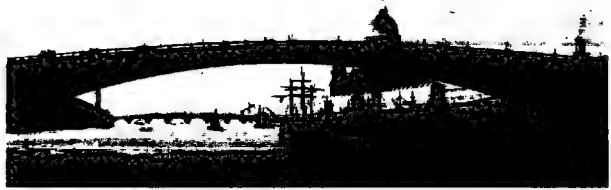
١٠٨١

١٠٨١

جسر من العهد الروماني على نهر التايمز في روما. مشي من لبات حجرية.

١٠٨٢

منظور إلى الجسر المقترح من قبل توماس نفلورد على نهر التيس في لندن. ١٨٠١ م. استخدم المصمم في إنشائه الجسر لثبات من مادة الحديد الصلب معصداً بذلك على شكل اللبّات الحجرية بالرغم من اختلاف خصائص المادتين.



١٠٨٢

النوع الشكلي حتى يكشف المصمم المعرفة الكافية، أو الظروف الاقتصادية، والاجتماعية، المؤاتية لخلق الشكل الجديد أو تطوير القديم بصورة تتوافق مع متطلبات المجتمع.

لكن هذه الاستعارة في الشكل، سواء كانت من شكل سابق أو متباعد، أو كانت استعارة من صناعة إلى أخرى، لا تكون استعارة حقيقية متطابقة، إذ أن ما يستعار، إنما يجري استعارته من قبل المستعير وفق مفهومه الخاص به، لذلك فإن المستعير إنما يقنطف، من الشكل المستعار، فقط تلك السمات التي يعتقد، هو بالذات، يجدوها في الشكل الذي يصبو إليه هو، عندما يكون الشكل الجديد في دور التكوين. وسيان أن يجري الاقتطاف برعي المستعير وأدراكه، أم بدون وعي وإدراك منه، فالخصيلة في الحالنتين سواء.

فعندما نقل ابنغو جونز السنّ النهوضية البلاديوية، من روما إلى لندن، فإنه كان قد استعار بأدراكه العقلاني، بعض تلك السنّ وسبكها مع السمات الانكليزية في تكوين ذلك الأسلوب الخاص به والذي خلق لانكلازا من بعده. على أن هذا، لم يكن واضحاً في حينه، للكثير من معاصريه، الذين لم يجدوا في ابنته لا أكثر من نقل حرفي لسنّ النهضة من روما إلى لندن، وإن كانوا وجدوا النقل بذاته جيداً ومستطاباً بل وضرورياً أيضاً.

ما أن يولد الشكل ويثبت، أي ما أن يصبح إنتاج الشكل ضرورة اجتماعية ويأخذ بالتكرار، حتى يصبح طرازاً، وتكون لطرازية الشكل هذا ذاتية خاصة بها تستمر في الوجود ولو بعد أن يتغير المطلب أو التقنية، وهما اللذان أولدا الشكل بالأصل. وقد يجري على الطراز بعض

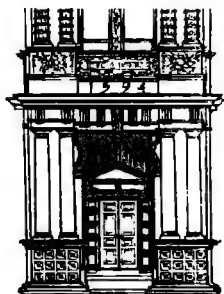
التغيير، أو التعديل، خلال هذه المرحلة، لكنه يبقى مستمراً في أداء المتطلبات الوظيفية أداءً حسنًا أو رديئًا، إلى أن يتم التغيير النوعي في أحد أو في كلا قطبي العملية (المطلب والتقنية)، وعندئذ يصبح الطراز أحد المعوقات في توليد شكل جديد.

وهكذا يصبح تغيير الطراز ضرورة اجتماعية، لأن للاعاقبة مفعولين: أولها مفعول فكري، إذ تأخر عملية تكوين وتثبيت القاعدة الفكرية الجديدة للمجتمع والتي هي في طور التكوين أو التطوير.

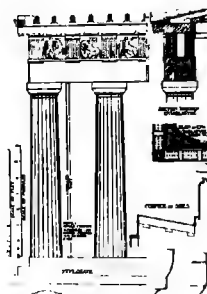
والثاني مفعول انتاجي إذ تأخر عملية توليد ذلك الشكل الجديد، الأكثر توافقاً مع العلاقة الجديدة بين المطلب والتقنية وذلك في حالة تغير أحدهما أو كليهما.

ان هذه الظاهرة تكون في أجل مظاهرها، في المرحلة التي يجري فيها انتقال الطراز القديم إلى الطراز الجديد، وفي المرحلة الحرجة من توليد الشكل الجديد، وهو يعد في طور جثتي قبل ظهوره وتثبيته لبعضه فيصبح طرازاً جديداً يحمل محل الطراز القديم.

وقبل أن يقوم الطراز بعملية تحرك عارض، تجري عليه عملية تجريدية من قبل المستعير، أي يبتعد الشكل المقصود، المدرك الجديد، من شكلية الشكل الأصل، بعبارة أخرى، يقوم المستعير بعزل الشكل عن خلقه، أي عن المطلب والتقنية. وهذا التجريد لازمة. ودرجة التجريد، أو مداه، يحدد مدى قدرة الطراز في الاستمرار بالتحرك العارض، أو في احياء هذا التحرك، أو تشعبه، أو تشابكه مع عصور أخرى، ومختمعات أخرى. ان مثل هذا التجريد في الشكل، هو الذي جعل الشكل الدوري الاغريقي في نيجان الأعمدة، ينتقل إلى عصر النهضة، ومنه إلى العصر الاليزابيثي في انكلترا، ثم يعاصر المراحل المتعاقبة حتى منتصف القرن العشرين. ويأخذ مختلف الأحجام، والمواقع، والعلاقات، سواء في الأبنية الدينية كالكنايس الصغيرة، أو الكاتدرائيات الكبرى، أو في الأبنية المدنية كالفقصور والجسور والأبنية العامة الحكومية، ومحطات القطار والحانات والمساح، بل وحتى المراجيح العمومية.



١٠٩٢



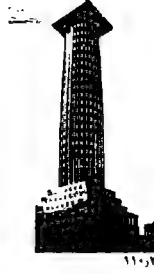
١٠٩١

١٠٩١  
مخطط للصود الدوري، البارثينون، أثينا.  
١٥٨ ق م.

١٠٩٢  
انقل طراز الصود الدوري إلى الطراز  
الاليزابيثي ويمثل هذا في غوايد مدخل  
كروهام هول في كست. انكلترا. ١٥٩٤ م

١١٠١

استخدم العمود الدوري في الإطار الخشبي  
المخطط المارقة في صالات الخلافة في  
كمبروج. مانتشوسينس ، في النصف  
الأول من القرن العشرين



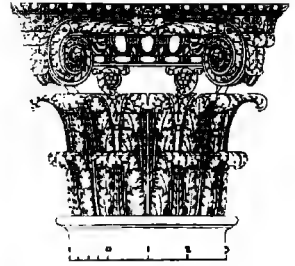
١١٠٢



١١٠٣

١١٠٢

قدم ادولف لورس في المساحة المعمارية لرح  
تريون في شيكاغو ١٩٢٢ تصميماً شاملاً  
دي طوابق متعددة قد استمد شكله من  
العمود الدوري



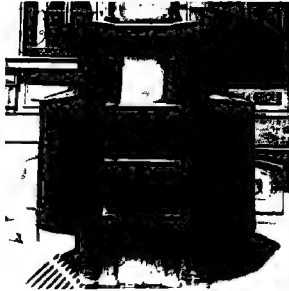
١١٠٤

١١٠٣

تاج مركب روماني، نمودي.

١١٠٤

انقل طراز التاج الروماني المركب إلى الطراز  
البيروني وتمثل هذا في كيسة نازي في  
فلورنسا. تصميم هيليو برويلسكي.  
١٩٢٨ - ٢٥ م



١١٠٥

١١٠٥

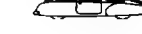
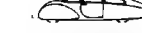
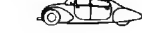
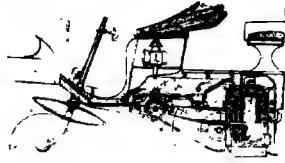
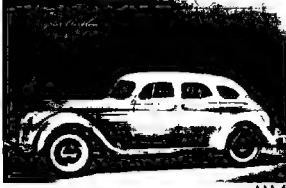
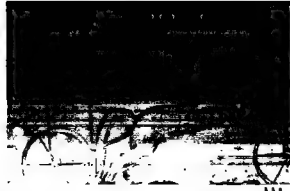
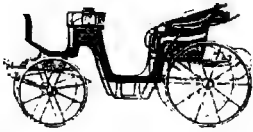
انقل طراز التاج الروماني المركب إلى عاصر  
اشائية من مادة الحديد الصلب في القرن  
التاسع عشر ويمثلها في موقلة عامة في  
أحد شوارع باريس



١١٠٦

أما عندما يصبح الشكل معوقاً خطيراً للعملية الانتاجية، فحينئذ يستبدل بشكل آخر،  
يتوافق مع المتطلبات الجديدة. ان شكل العربة القديمة، قد انتقل بصورة جوهريّة إلى شكل  
السيارة في بواكيرها الأولى، إلى أن تم استبداله بشكل آخر، أكثر توافقاً، مع ما استجد من  
عوامل، أهمها اثنان: التزايد المتواصل في سرعة سير السيارة، واستخدام أساليب انتاج  
جديدة، لها خصائص الانتاج الكمي المبكر، وخط التجميع في مرحلته الأولى.

أما إذا كان التجريد بدرجة عالية من العزل، عن الشكل الأصل، بحيث يصبح الشكل



١١١٥

الجديد مجرد علاقات هندسية، أو رياضية، أو جالية، لا أكثر فعندئذ، يمكن للشكل أن ينتقل، أو أن يستعار، وبسهولة أكبر، من مجال إلى آخر ولبدء أطول، ويكون حافزاً أشد فعلاً.

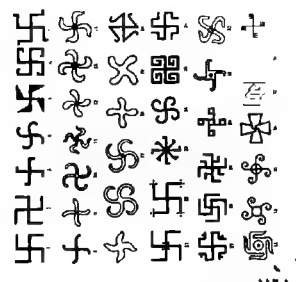
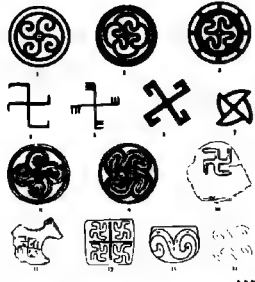
وهذه الظاهرة تفسر لنا سبب انبثاق بعض العلاقات الهندسية، أو بعض السنن الهندسية، هنا وهناك، بين حين وآخر، على مدى العصور، وفي مختلف الأماكن. مثلاً: المقطع الذهبي، والصليب اليوناني، والصليب المعقوف، واليد، والشارية، والهلل ... الخ.

أما المثل الحي الآخر فهو نقشه الطرطان، وهي تخط في تشطيط القماش كان في الأصل يرمز إلى القبائل الاسكتلندية. وقد جرد تجريداً ذريعاً، فنقل إلى نقوش في مجالات أخرى كثيرة لا ترتبط بتلك القبائل الأم، إننا الآن نجد هذه النقشة أنى نظرنّا: نجدها في غطاء المائدة المصنوع في اليابان، وفي الزمزمة المصنوعة في الهند، وفي ظهر علبة الشكولاته المصنوعة في الكويت، وعلى بطاقة أبواب السيارات التي تشاهدها في اليمن وهي من إنتاج هونكونغ. بل

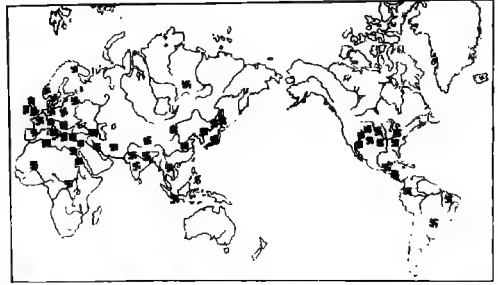


١١٢١  
تخطيط بين مجموعة من توزيع الشكل  
للصلب المطوف في مختلف المواقع والأدوار  
التاريخية.

١١٢٢  
تخطيط آخر بين امتداد شكل الصلب  
المطوف إلى أعاطق متروعة.

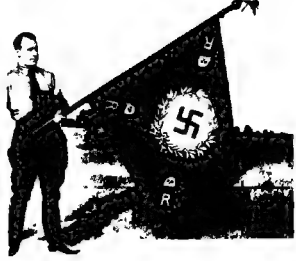
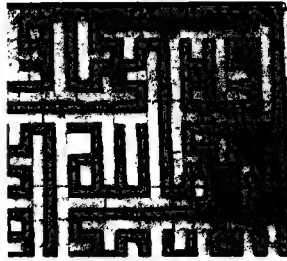


١١٢٣  
خارطة العالم تبين مدى انتشار استخدام  
الصلب المطوف كشاشة أو كرمز في مختلف  
الأدوار التاريخية.



١١٢٤  
استخدم شكل الصلب المطوف كشاشة  
ورمز. تظهر الصورة استخدامه كرمز سياسي  
معاصر. فهاكدا يتغل الشكل ويتعدى  
إبعاده إلى حد بعيد عن الشكل ولادة  
الأصليين

١١٢٥  
لقد تم تحريم الصلب المطوف واستخدامه في  
الفرش الإسلامية



اني لاحظت قبل شهرين ونحن وقوف هنا في أحد ممرات سجن أبي غريب لغرض اجراء  
التعداد اليومي ، ان من بيننا هناك ٢٤ سجيناً يرتدون الميزل (الروب) كان منها ١٨ من قماش  
ذي نقشة طارطانية أو متأثرة بها أي بنسبة ٧٥٪، أفشة اما من صنع عراقي أو مستوردة،  
وبعضها جديد و متميز، والبعض الآخر غلب عليه الليل فأكل عليه الدهر وشرب.

## تقييم العمارة

العمارة فن وعلم في نفس الوقت. أي أن الفن والعلم هما المكونان لظاهرة واحدة هي العمارة.

إنها فن، لأن أحد وظائفها هو إشباع حاجة عاطفية للمجتمع، وإنها علم، لأن هذا الاشباع يتطلب التحقيق، والتحقيق يقوم على المعرفة.

ثم أن العمارة تلبي متطلبات اجتماعية نفعية، فتنفيذ هذه التلبية يتطلب معرفة أيضاً، وإن كانت من نوع آخر. والمعرفة لدى الفرد هي جزء من المعرفة لدى مجتمعه، كما أن عاطفة الفرد هي جزء من عاطفة مجتمعه.

فلا بد إذن من تناول هاتين الناحيتين في تقييم العمارة. أي لابد من تقييم كل ناحية منها على حدة تقييماً أولياً، وبعدئذ يجري تقييم حاصل كليهما معاً. فإذا أفلحنا بالوصول إلى تقييم موضوعي نكون، بهذا على الأقل، قد خطونا من الناحية المبدئية خطوات هامة في تقييم التكوين المعماري.

فكيف يجري ذلك؟

ففي الناحية الفنية، يجري التقييم باكتشاف أو تحديد كمية اسهام العمارة المعنية في اشباع الحاجة العاطفية للمجتمع. وبعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعاطفة، هذا المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع - أي ذلك الضروري اجتماعياً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقييم الناحية الفنية يجري بتحديد درجة اسهام العمارة المعنية في تطوير، واستفاد، علم الانتاج البنائي. بعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعلم، المطلوب والمتوقع من قبل المجتمع، أي الضروري اجتماعياً.

ولكن وقبل كل شيء علينا أن نسأل ما هو مقياس درجة الاسهام؟ أي كيف يجري التشخيص الكمي للاسهام؟ وهنا لابد من القول أن يقيم الفرد أو المجتمع لنتائج معاري ما، فإن ذلك الفرد أو المجتمع يواجه ذلك الناتج، كشيء خارج عن ذاته، وذلك عن طريق الرؤية، أي نقل الصور الحسية إلى الاحساسات عموماً أولاً، ومن ثم ادراكها ثانياً.

فالإدراك هو عبارة عن المجموع الكلي المكون من الحقيقية المطلقة والحقيقة النسبية. بعبارة أخرى ان الانسان بصفته الذاتية. إنما يدرك العالم الموضوعي أو الواقع الموضوعي من خلال احساساته. لذا هناك، في كل رؤية أو إدراك، مجابهة بين ذاتية الفرد وبين موضوعية العالم. وبما أن علاقة ذاتية الانسان بالعالم الموضوعي تتبدى منذ الولادة، وبما أن العلاقة هي نفسها قديمة قدم الانسان الأول. فإن الإدراك بتطور من جراء هذين الحالين ويتوسع ويتمدد.

نستنتج من هذا إذن أن الادراك في حالة تطور مستمر، أي في حالة تراكم وتجمع. وقبل أن نتقدم في تطوير منطقتنا، لابد أن نؤكد على أن إدراك العالم الموضوعي الخارجي، إدراكاً كاملاً، وتاماً، هو أمر غير ممكن التحقيق، وذلك لسببين:

أولهما: ان الادراك ينشأ عن طريق نقل الصور الحسية بواسطة الحواس الخمس - بل والست - وبما أن هذا النقل لا يمكن أن يصل إلى درجة الكمال لأن الحواس نفسها ليست مثل في أداء عملها أصلاً، كما أنها ليست بمثابة الآلة ذات المردود الميكانيكي للعالم الموضوعي. والسبب الثاني، أن العالم الموضوعي الخارجي، هو بحد ذاته، شديد التعقيد وتنظمه علاقات متشابكة، وبالنظر لسمته، وتعدد علاقاته المتشابكة المترابطة، فلا يمكن للادراك أن يلم بها إلماماً كاملاً مهما بلغ من التطور.

ولا أريد هنا أن اطلل هذا الموضوع لأنه يقع في اختصاص آخر، إلا أن الذي أقوله هنا هو أننا إذا قبلنا بالنظرية المادية لمفهوم الإدراك، فسنستطيع الاستمرار في تطوير النظرية التي نحن بصدددها.

إذن الرؤية أولاً، ثم الادراك ثانياً، يتألفان في ادراك الحقيقة الموضوعية من حقيقتين: الأولى هي الحقيقة المطلقة، حيث يتطابق فيها الادراك، وهو ذاتي، مع الحقيقة الموضوعية. والثانية هي الحقيقة النسبية، حيث لا يتطابق فيها ذلك الادراك الذاتي كلياً أو جزئياً مع الحقيقة الموضوعية. فالحقيقة النسبية هي، بعبارة أخرى، تلك التي تتواجد زمنياً عند عدم تطابق الادراك الذاتي مع الحقيقة الموضوعية. وتفسير هذا هو أن الادراك الذي تتصوره ذاتية الفرد، أي الادراك كما يتصوره الانسان، ولأسباب خاصة به لا علاقة لها بالعالم الخارجي، هو إدراك متصور لا يسنده الواقع الحقيقي.

بيدان، ما هو سبب وجود هذا الادراك النسبي، أو وجود الحقيقة النسبية، أصلاً؟ أو بالأحرى، ما هي وظيفة الادراك النسبي في عملية الادراك عامة؟ ان الانسان، لكي يتمكن من التعامل مع العالم الموضوعي الخارجي، لابد له أن يكمل في تصوره، أو بتعبير أدق في ادراكه، صورة العالم الخارجي حتى تصبح صورة متكاملة. غير أن الانسان، لا

يملك هذه القدرة، بسبب طبيعة عناصر الاحساس كما أسلفنا. فلكي يدرك الانسان النقص الحاصل نتيجة تصوره، أو ادراكه غير المتكامل لديه، فإنه يضيف إلى الحقيقة المطلقة التي أمامه والتي حصل عليها، حقيقة نسبية، مضافة لإكمال الرؤية أو الإدراك. لكن هذه الاضافة ليست ارادية، كما أنها تجري بلا إدراك مقصد، فالإضافة هذه هي عملية تجري باستمرار دون وعي من الانسان. وبما أن الرؤية هي ذاتية أصلاً، لأن الرؤية هي عملية صادرة عن الاحساسات الذاتية، أو تجري عن طريق الاحساسات الذاتية، إذن، فعندما يدرك الانسان العالم الموضوعي الخارجي، فإن هذا الإدراك يتألف من حقيقتين، أو بالأحرى، من عالمين، عالم الحقيقة المطلقة، وعالم الحقيقة النسبية الذي هو مكمل للعالم الأول.

والانسان لا يعي هذا الجمع بين العالمين، وبين الحقيقتين، ولا يعي اكمال النقص بالاضافة. ولذلك تظهر له الرؤية وكأنها هي الحقيقة بكاملها وليس غيرها. ولولا هذه القدرة عند الانسان، أي لولا قدرته على اكمال الصورة بالاضافة، لارتبكت صورة العالم الخارجي لديه، ولما استطاع الانسان التعايش مع هذا العالم أي مع الطبيعة.

إذن فالمعرفة المطلقة - بهذا المفهوم المادي - هي عبارة عن ذلك التراكم الكمي، والنوعي، للحقائق المطلقة، والذي يكون مجموعه جزءاً كبيراً أو صغيراً في الإدراك العام للانسان. ولهذا السبب بالذات يتقدم الانسان متطوراً في معالجته للطبيعة. وبعبارة أخرى، فإن التراكم المتعاقب الكمي والنوعي للمعرفة المطلقة هو ذاتية معرفة الانسان وادراكه للزمن الذي يحسه المجتمع بالتطور الاجتماعي، وهو الزمن الذي نسميه التاريخ !

ولكن كيف يمكن لنا أن نفرق بين الاثنين؟ بين الحقيقة المطلقة وبين الحقيقة النسبية؟

وهل يمكن الفصل بينهما فصلاً جازماً؟

الجواب هو أن الخط الفاصل بين الحقيقتين، لا يمكن اكتشاف موقعه الفعلي، إلا إذا اكتشفنا جميع مواقع الحقيقة الموضوعية، وهو أمر مستحيل كما أسلفنا. فالحد الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية هو، إذن حد غير مستقر، بل متقل، والسبب في ذلك أنه كلما تزايد عدد الحقائق المطلقة، وتراكمت في الإدراك، كلما قل عدد الحقائق النسبية، (والعكس بالعكس)، ويجري التزايد والتراكم في الحقيقة المطلقة بسبب التطور التاريخي المشار إليه، وبعبارة أخرى، ان الانسان هو بالأحرى في تطور وتقدم مستمرين نحو اكتشاف الحقيقة الخارجية أكثر فأكثر، يوماً بعد يوم، منذ ولادته كفرد من جهة، ومنذ ظهوره البدائي الأول كإنسان اجتماعي من جهة أخرى، فالخط الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، هو بالتالي خط يتقدم باستمرار نحو مركز الحقيقة النسبية موسعاً بذلك محيط الحقيقة المطلقة يوماً بعد يوم في الإدراك العام للانسان.

ولكن، كيف نعرف أن لدينا إدراكًا مطلقًا أصلاً؟

الجواب هو أن الانسان يعرف العالم الخارجي عن طريق الاحساس الحقيقي الفعلي للطبيعة. فهذا الشيء حار وذلك بارد ... هذا الشيء خشنٌ وذلك أملس ... هذا الشيء أحمر وذلك أخضر ... هذا الصوت مرتفع وذلك منخفض ... فإذا اعتقد الانسان بالوجود الحقيقي الفعلي لهذه الظواهر بصورة مستقلة عن حواسه، أي إذا كان الماء البارد موجوداً حقيقياً فعلياً سواء أحس به هو أم لا، وعند قبوله بهذا الوجود كحقيقة مفروغ منها، كمرحلة للإدراك المادي، وعند قبوله ثانياً، يجعل بعض الظواهر من قبيل البدييات المسلم بها، والتي أدرك أنها حقيقة واقعة، وعند تراكم هذه البدييات، يبدأ عندئذ تراكم المطلقات، وذلك بعد التجربة الحقيقية الفعلية لكل بديية. ونعني بالتجربة الحقيقية الفعلية التعامل الحقيقي الفعلي مع البديية تعاملًا بين الذاتية والموضوعية، مثل  $2 + 2 = 4$ ، أو أن الكيلومتر يساوي ألف متر، وإن التريبيد أربعة كيلومترات، وأنه مليء بالماء، وأن الماء تكوين كيميائي معين، ... الخ. فادراك وجود البدييات هو مجرد ذاته اعتراف أو إدراك حقيقي فعلي لوجود الحقيقة المطلقة.

لذا فالتطور العلمي المطلق بهذا المفهوم، هو عبارة عن تراكم البدييات في إدراكنا للعالم الخارجي، ومن هنا تأتي أهمية البديية بالنسبة لنا نحن بني الانسان.

أما الحقيقة المتكاملة، فهي الفرضية العلمية التي جمعت بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، وذلك لغرض التعامل المتعاصر.

لنأخذ احدى الفرضيات العلمية في بناء القوس القوطي. فقد جرى التعامل مع الطبيعة ...

الخ وتراكت المعرفة في التعامل مع الحجر، لحين تلك المرحلة التاريخية، حين تم بناء القوس القوطي المستدق. ولكن لا يوجد في إدراك البناء القوطي حدود فاصلة بين جزئيات الفرضية التي بموجبها يبنى القوس، ولو وجدت تلك الفواصل، لما وجدت تلك الفرضية بكاملها أصلاً. فالبناء القوطي لا يعلم ماذا يفرز، وماذا يعطل، من هذه الجزئيات، والمهم بالنسبة له هو الفرضية؛ المهم المعرفة المتكاملة التي لولاها لما تمكن أن ينشأ القوس أصلاً. أما عملية فرز الجزئيات، المطلقة منها والنسبية، فانه أمر متروك لمرحلة لاحقة تعقب المرحلة القوطية. وهذا هو ما جرى فعلاً في العمارة في عصر النهضة، حين حول كريستوفر رن القوس إلى قبة، إذ جاء تصميمها بموجب معادلات رياضية، والتي جرى بموجبها إلغاء جزئيات كثيرة من الفرضية القوطية السابقة. وبعبارة أخرى أدق، لا يمكن تحديد الخط الفاصل أثناء تجربة الفرضية، ولكن بمرور الزمن، وبنتيجة التراكم العلمي، الذي هو حصيلته تجارب أكثر، تجري عملية الفرز في الفرضية، فتتقص بعض أجزائها ويضاف إليها أجزاء جديدة توسع الإدراك العام للفرضية التي هي في حالة تطور مستمر.

بعبارة أخرى، أن الفرضية العلمية أو الحقيقة المتكاملة يلغى جزء منها وينقل إلى خانة الحقائق النسبية، أو خانة الفرضيات التي كنا نعتقد بصحتها، أو نجدواها ثم انتفت هذه الجدوى فأصبحت، من بين الفرضيات البالية.

أي أن التطور يقوم بعملية فرز الزائف والاحتفاظ بالمطلق. ولكن عند كل مرحلة تجري إضافة حقائق أوسع. وبهذا يتراكم المتراكم ويتعقد في كلا المطلق والزائف. وتستمر عملية الفرز والإضافة، باعتبارها تجسيدا لتجربة الانسان في تعامله مع العالم الخارجي. ويتضح أن بعض المفاهيم كانت زائفة وغير عملية، وأنه قد حل محلها، بالابعاد، أو بسبب استحداث إدراك جديد، ومفاهيم أخرى، أو معادلات وطرق تقنية أكثر عملية، فبرهنة الحقائق الجديدة على أن «القديمة» كانت غير صحيحة، أو أن الجديدة هي أكثر عملية وهلم جرا.

وهكذا لا يقدم الانسان - العلم - تدريجياً، وتطورياً نحو إدراك يتضمن حقائق أكثر إطلاقاً، أو أن قسماً من الحقائق السابقة قد أصبحت بدئية فحلت محلها حقائق كانت في السابق فرضية ومستحدثة ... الخ.

فلماذا العجز في الفصم بين المطلق والنسبي؟

لأنه لا يمكن في الحياة الواقعية الفعلية، الحياة التي تجري خلالها التجربة مع العالم الموضوعي الخارجي، الفصم بين الذاتية والموضوعية.

إن العارة هي أحد المظاهر الاجتماعية لتطور الادراك. تطوره في الزيادة الحاصلة في تراكم الحقائق المطلقة، والتي استخدمت إلى حد الاستنفاد في التنفيذ الانشائي. هذا عندما ننظر إلى العارة، باعتبارها أحد المظاهر الاجتماعية، التي تعكس تطور التكوين المادي الانشائي. بعبارة أخرى عندما نقيم فيها تطور تقنية التنفيذ.

ولكن تقييم العارة يجب أن ينظر إليه من ناحيتين: الأولى - ناحية عامة وهي التطور المطلق، والثانية - ناحية خاصة وهي الأداء النسبي، فعند تقييم العارة خلال حقبة معينة من الزمن، أو تقييم طراز معين منها ومقارنته بطراز آخر، فينبغي اكتشاف مدى التطور في الادراك العلمي الجاري في التنفيذ المادي الانشائي الخاص بذلك الطراز، كما ينبغي تحديد تسلسل هذا المدى في حلقة التطور العام المطلق للمعرفة، فضلاً عن اكتشاف مدى إسهام تلك العارة، أو ذاك الطراز، في إضافة معرفة جديدة خاصة إلى خزين المعرفة المتراكم والمستفيد في الحقبة المعنية بموضوعه الدرس. وذلك بالقياس إلى التطور العام في التنفيذ المادي للعارة. وكل هذا دون الأخذ بنظر الاعتبار الظروف الخاصة لنفس تلك الحقبة سواء أكانت اجتماعية أم جغرافية. هذا من جهة الناحية العامة الأولى. ومن الجهة الخاصة الثانية،

فعند اجراء التقييم يكون ذلك منحصرًا بتحديد مدى استفاد المعرفة المطلقة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في حقبة زمنية معينة. وموقع جغرافي معين. وظروف اجتماعية معينة. أي أن هذا التقييم يجري بمزج عن التطورات الواقعة في أزمنة وأمكنة أخرى. سواء كانت قريبة أم بعيدة.

عندئذ، وبالانكفات إلى هاتين الناحيتين معاً في التقييم، نكون قد أتينا على مسح التطور العام المطلق، وكذلك على مسح الحلقات الجزئية في التسلسل الكلي. وبهذا نكون قد نظرنا نظرة منصفة، في ذات الوقت حتى إلى التطورات المنعزلة والتي لها قيمتها بحد ذاتها في هذا المفهوم.

بهذه الطريقة، نكون قد أرسينا الأساس لوضع قواعد، نستطيع بواسطتها اجراء تقييم واقعي غير منجزل عن الظروف والتفاعلات للتطور العام والخاص معاً. وبذلك نتبأ الوسيلة التي يمكننا بموجبها أن نقيم مثلاً، الباع القصير في العمارة المصرية القديمة، والعقد الكبير في العمارة الرومانية، وأن نقارن بينهما بشكل مقنع، ومرض، وإلا يصح التباين - بدون تهيئة مثل هذه القواعد والمعايير للمقايسة - واسعاً في التقييمات بين الاسلوبين المذكورين إلى درجة غير واقعية وغير مقبولة.



١١٨٢



١١٨١

١١٨١  
لقد كان الباع ضيقاً في العهد المصريين  
القدماء الصورة لأحدى الممرات في معبد  
الكرك

١١٨٢  
يظهر الباع في العمارة الرومانية واسع جداً  
وبدل على معرفة ابتدائية متقدمة  
معبد الساتون في روما. تخطيط بيرابري.  
٢٠ - ١٢٤ م

كيف إذن، وبموجب هذا التهيّد، يمكننا تقييم ذلك التطور النوعي المنطوي على فقرة هائلة. والذي حدث عند تغيير الطراز المعماري الروماني إلى القوطي. وكيف نقيس درجة الاسهام في، أو الاضافة إلى، علم البناء وقد كانت حصيلة استخدامه تغيير العمارة من الرومانسكية إلى القوطية؟

هناك طبعاً عوامل كثيرة فعلت فعلها في هذا الاتجاه، لكننا سنقتصر الاجابة، ونحن بصدد بحث تاريخ العمارة وحده دون سواء على ثلاث مكونات جوهرية: ألا وهي استخدام كل من القوس المستدق، العقد الضلعي. والزافرة. وهذه بالذات هي العناصر الثلاثة التي تكون الطراز القوطي من الناحية الانشائية.

وقبل الخوض في التقييم المعاري، لابد من القول، ان الطراز المعين، لا يتكون من توافر هذا العنصر أو ذاك فيه، بل يتكون بالإضافة إلى هذا التوافر، من استخدام علاقات معينة وترتيب مواقعها، وذلك باتباع معايير خاصة تعود لذلك الطراز بالذات.

وقد جاء توحيد العناصر القوطية الثلاثة في تكوين موحد متجانس ومتراكب ومتشابه في جميع الوظائف الانشائية والجمالية منها.

وقبل البحث في الطراز القوطي ينبغي أن نسأل ما هو المطلب القوطي؟

بل، وبعبارة أخرى، ما هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي اختتم في ادراك الهيئة الاجتماعية القائمة، فكان على العمارة أن تلبه وتشبعه؟ كان المطلب، باختصار، يتلخص بنقل المتعبد من عالمه الديني إلى عالم آخر مساوي ليساوى فيه. فكيف أشيع البناء القوطي هذه الحاجة؟

جرى ذلك بثلاثة وجوه:

١ - خلق جذبة متحركة في الحجر الجامد الخامد، بحيث تصبح كل حجرة من الأحجار، ذات وظيفة، من شأنها طرح الشعور بالوفر الناشئ عن الثقل الحجري. وبذلك يتاح لمن يدخل الكاتدرائية درب نحو حياة متسامية.

٢ - إيجاد حافز يحرك ما هو مستكن في فضاءات الخانات، وأحيازها، فتنبعث منها قوة دافعة تحت المتعبد المذهول نحو شرق المعبد، نحو هيكل المذبح.

٣ - غمر البناء، بشحنة التوتر، وجعل مختلف منظومات البنية، لعناصر البناء وللترابط المرئي، على حد سواء، متشابكة ومتسقة فتندقق منها انسيابات روحانية، تخلق بالمتعبد من حياة الدنيا إلى ربوع السماء.

فكيف تمت تلبية هذا المطلب الروحاني المعقد؟ أو بعبارة أخرى، وعندما أخذ هذا المطلب بالتكون والنشوء، ثم بالتبلور التدريجي، فكيف تمت تلبية ذلك تدريجياً أيضاً؟ ذلك أن المطلب والاستجابة له، يتفاعلان سوية، فيكون أحدهما الآخر بصورة متبادلة. ومن غير الصواب القول، ان المطلب يتبلور في معزل، ثم يجري اشباعه على وجه الاستقلال. فواقع الأمر، ان تبلور المطلب هو عملية تدريجية متفاعلة مع عملية الاشباع. ان لكل منها فعلاً على الآخر ورد فعل منه. فالفعل ورد الفعل، بين المطلب والتلبية، يدفع أحدهما الآخر خطوة فخطوة بصورة غير منظورة، حتى الوصول إلى الاشباع أو الاشباع النسبي بتعبير أدق.

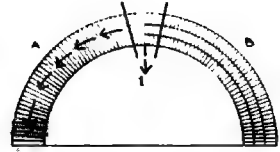
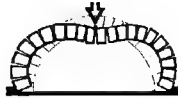
لنتصور الآن قوساً نصف دائري، يتكون من عدة لبنات، ويتوجه عماد يثبت من خصرين.



إن القوى (أي الثقل الجاذبي) تنساب في هذا القوس، من رأس العاد إلى اللبئات العليا، وتنحدر إلى الجوانب حتى تصل إلى الخصر. ومن الواضح، أنه كلما كانت اللبئات شاقولية الوضع، كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً فقوت بذلك القوس. وعلى العكس من ذلك، فكلما كانت اللبئات أفقية الوضع، مالت نحو الانسحاب من القوس فأضعفته.

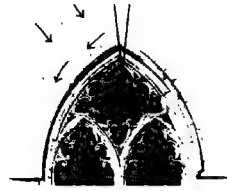
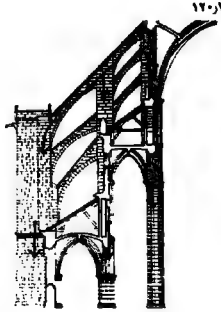
١٢٠١

قوس نصف دائري يتكون من عدة لبئات وصوح في الوسط بحجرة عاد البعد. ومن الواضح، كما هو مبين في الأسهم، كلما كانت اللبئات شاقولية كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً نحو المد.



١٢٠٢

تخطيط بياني يظهر إحدى المراحل المتقدمة في انسياب القوى المستدير عندما يتجهض إلى قوى نفوذ قدرته، ويظهر أن نقطة الضعف في القوس هي وظيفة لبنة عاد البعد. وذلك لأنها هي أول من تبار وتترك فراغاً في طقم اللبئات.



١٢٠٣

عندما ألغيت حجارة عاد البعد من القوس أصبح القوس مستدقاً. الأسهم في الصورة تظهر الانسياب والشاقولية، في البنية المستدقة.

١٢٠٤

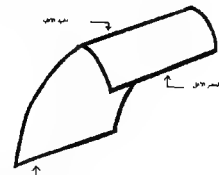
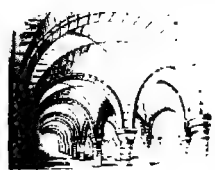
تخطيط بياني للقطع في كاتدرائية بروج، فرنسا. ١١٩٢ - ١٢٧٥ م يظهر التخطيط مسار انسياب القوى في القوس والزاوية

فإذا غيرنا القوس من نصف دائري إلى مستدق، أي إذا ألغينا اللبئات في المواقع الضعيفة من أعلى العاد وما جاوره، فقد قوي القوس بكامله.

وعندما نجعل القوس مستدقاً فإننا نحصل على فائدة كبرى أخرى، إذ تتمكن من رفع، أو خفض، موقع الحنيات دون تغيير في موقع الخصور. إن تغيير ارتفاع الحنية أمر غير ممكن في القوس نصف الدائري. وعندما كان القوس نصف دائري في العمارة الرومانسية كان على المصمم أن يلتزم بالخانة المربعة ليستطيع الحصول على ارتفاع متساوٍ عند الحنية، فيحصل على سقف مسطح. لذا، كان من المتعذر على المصمم أن يقلل مسافة الباع بين الاكثاف.

١٢٠٥

تخطيط بياني يبين استخدام القوس المستدق الذي يمكن الممارس القوي أن يؤمن حبة القبة بالرغم من أن هناك اختلافاً في ارتفاع موقع حصري القوسين المتلاقيين في الحنية



١٢٠٦

عقد من الطراز الرومانسي حيث كانت حانة البعد مربعة الشكل وذلك للحصول على ارتفاع متساوٍ في الحنية عند التقاء الطرود

١٢٠٦

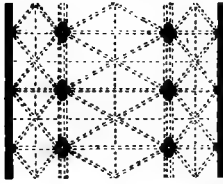
١٢٠٥

١٢٠

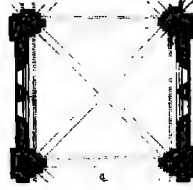
فلما أقدم المصمم القوطي على تأليف القوس المستدق، تمكن من تصغير الباع في الجوانب عند الجناحين ومن إبقائه واسعاً عند الصحن.

١٢١١

مخطط أفقي لخانة مربعة الشكل.



١٢١٢



١٢١١

١٢١٢

مخطط أفقي لخانة مستطيلة الشكل  
لقد تمكن المصمم باستعمال هذا الشكل  
القاعدة من الحصول على الخانة المستطيلة  
ومن ثم بثبت المستوى الأفقي لانطلاق  
عصور الطود. كما تظهر الصورة اللاحقة.



١٢١٣

١٢١٣

تمكن المصمم من تقليل مسافة الباع بين  
الأكثاف نسبة إلى مسافة باع الصحن عند  
استخدامه القوس المستدق والخانة المستطيلة.

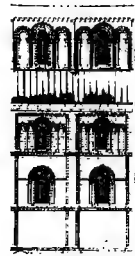
فبسبب استداقافية القوس مع الاحتفاظ بمواقع الخصور تمكن من الحصول على حنية أفقية  
واكتمال القوس في الوقت نفسه وبواسطة هذه الطريقة، أصبح من الممكن زيادة عدد  
الأكثاف عندما تصبح الخانة مستطيلة وليست مربعة. فإذا تضاعف عدد الأكثاف، مع  
الاحتفاظ بسعة الباع في خانة الصحن، نكون بهذا قد قسمنا الانقالات المناسبة من عقد الباع  
إلى عدد مضاعف من الأكثاف، وبهذا نكون قد خفضنا مقدار وزن الثقل على الكتف  
الواحد.

١٢١٤

حراء من واجهة كاتدرائية بيزوره.  
الكلترا. العهد الرومانسكي المتأخر.  
الصورة تبين ملء المسافة بين الأكثاف  
بجدران سائدة وهكذا كانت الواجهات  
بالضرورة صعبة



١٢١٥



١٢١٤

١٢١٥

عند تقليل مسافة الباع بين الأكثاف ازداد  
عدد الأكثاف نفسها وبهذا تم توزيع  
الانقالات على عدد مضاعف من الأكثاف

وقد حصل المصمم بهذه الوساطة على شيئين. فقد أصبح من الممكن. أولاً. تحميل الكفف أثقالاً أكثر وذلك بزيادة ارتفاع الصحن. كما أصبح من الممكن. ثانياً. حصر الثقل بفتح نافذة فيه. هذا ما فعله المصمم القوطي في المكون الأول من مكونات الطراز القوطي الثلاث. أي في القوس المستدق.

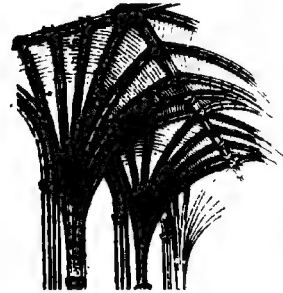


١٢٢,١

١٢٢,١  
صورة تين المورة في الصحن. كاتدرائية  
شارتر. تمكن المصمم فتح كامل مسافة  
الباع واستحدثت شاكاً فيه وذلك عندما تم  
تحميل الكفف أثقالاً أكثر

أما في المكون الثاني. وهو العقد الضلعي. فقد استحدث المصمم في القوس المستدق أضلاعاً عند الحنيئات، وهكذا خلق العقد الضلعي. لقد كانت عملية الانشاء للعقد الحنبوي في الطراز الرومانسكي تتطلب عند التسقيف قوالب خشبية تحت كامل العقد. وهذا أمر باهض التكاليف وبطيء العمل.

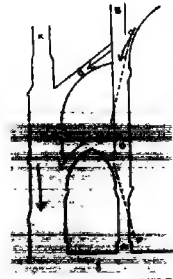
أما بعد استحداث الأضلاع فقد صار انشاؤها أولاً. واستخدمت القوالب الخشبية تحت المستعرضات. تحت القطرية منها فقط، والتي تتحمل أثقلاًها إلى أن يخف الجص ويستحكم. وبما أن أثقال الضلع خفيفة نسبياً بالقياس إلى ثقل العقد بأكمله، فقد تحقق اقتصاد كبير في كميات الخشب المستعمل، كما تسر تنفيذ العمل وتسريعه. بعد ذلك يجري تكميل العقد باملاء الفراغات بين الضلوع. فيجري بناء قوالب خفيفة متنقلة إلى أن يخف جص ألواح البلاط الخفيفة بين الضلوع. بهذه العملية المتطورة كسب البناء القوطي اقتصاداً في المواد وسرعة في العمل.



١٢٢,٢

١٢٢,٢  
عما أن أثقال الضلع أخف نسبياً من أثقال  
العقد بأكمله. وعندما انحصر استخدام  
الحشب كمتد للأضلاع فقط في المرحلة  
الأولى من الانشاء. ومن ثم عملت  
الأضلاع ذاتها كمتد للعقد في المرحلة  
الانشائية اللاحقة. يكون هذا قد تمكن  
المصمم من تحقيق اقتصاداً مهماً في  
استخدام الحشب السائد

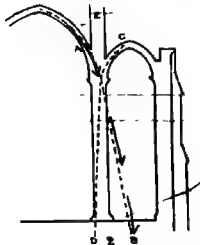
أما المكون الثالث فهو الزافرة. وهي نصف قطرة يدعم بها عادة كتف الصحن المرتفع وتجلس هي على كتف أو أكتاف الجناح، وبهذا ينساب جزء من ثقل عقد الصحن المرتفع إلى أكتاف الأجنحة، وبهذا يخف ليس فقط الثقل المركز على أكتاف الصحن، بل تنقل كذلك القوى الأفقية من عقد الصحن عن طريق الزافرة الأفقية نفسها إلى أكتاف الجناح.



١٢٣١



١٢٣٢



١٢٣٣



١٢٣٤

١٢٣١

الزافرة هنا نصف قطرة تدعم كتف الصحن وذلك بالنسبة لبعض القوى من خلالاً إلى مسند خارجي. كاتدرائية بوهيه. فرنسا. بين ١٢٤٧ - ١٥٦٨ م

١٢٣٢

تخطيط بياني بين توزيع وانسحاب القوى الفاصلة عن مكان الاكشاف بواسطة استحداث الزافرة كمنصف معطي لهذه القوى

١٢٣٣

زافرة لتد الكف الوسطي عن طريق نقل بعض قوى ثقل الأضلاع إلى كتف خارجي. وتقوم القوالب المستقلة بوظيفة الدعم للكتف الخارجي. عن طريق تحميلها ثقلياً له. حصل هيري السامع في كيبه وستينستر. لندن. اواخر القرن السادس عشر

١٢٣٤

تخطيط بياني يظهر انساب القوى التي فاصت لها ثقلها على تحمل المسد. السهم يشير إلى التلاقق القوى عن مركز حادية المسد

بهذه الطريقة تمكن المصمم القوطي من زيادة ارتفاع الصحن وتوسيع باعه. وفي الجدول الآتي تتجلى مكانة المصمم المتزايدة في رفع عقد الصحن:

وقد تجلّى هذا المنظوم وبلغ الذروة في خصائصه وانسجامه، وذلك في كاتدرائية إيميان (١٢٢٠ - ١٢٨٨) في فرنسا. فها قد تحررت هنا الباعثات بين الاكشاف، وقاض النور من الزجاج، ودنت السماء من الأرض حتى امتزجت بها وأصبحت جزء منها، فتصاعد العقد متوهجاً أو قد اسندته الزوافر تمد أذرعها فوق الجناحين الجانبيين بحمٍ مرتفع. فإذا بهيكل البناء يتوازن، ولكن توازن الاضداد. ذلك أن الأعمدة قد وثبتت صاعدة، فيسندها في تصاعدها باع الصحن المرتفع بثلاثة أضعاف ارتفاع العقد. ولم يكنف المصمم القوطي بهذا. فقد لف حول الأعمدة حراباً، نخيلة، رشيقة، فانتصب شاقولياً، فإذا بالأعمدة عبارة عن حزم ممشوقة يتذبذب فيها ابقاء سريع متكرر، يردد تكرار الأقواس، والعقود

الكاتدرائية	مسافة بأع الصحن بالقدم	مسافة ارتفاع الصحن بالقدم	نسبة	تاريخ أو عهد الانشاء ميلادي
-------------	------------------------------	---------------------------------	------	-----------------------------------

غلوستر - انكلترا	٣٤	٦٨	١ : ٢	٢٩ - ١٣٣٧
اكستر - انكلترا	٣٤	٦٩	١ : ٢	متنصف ١٤ عشر
ويلز - انكلترا	٣٢	٦٧	١ : ٢	١١٨٠ - ١٤٢٥
ونچستر - انكلترا	٣٢	٧٨	١ : ٢	١٢٠٢ - ١٢٣٥
صولزبري - انكلترا	٣٢	٨٤	١ : ٢	٢٠ - ١٢٥٨
وستمنستر - انكلترا	٣٥	١٠٣	١ : ٢	٤٥ - ١٢٦٩
شارتر فرنسا	٤٦	١٠٦	١ : ٢	١١٩٤ - ١٢٦٠
بورج - فرنسا	٤٦	١١٧	١ : ٢	١١٩٢ - ١٢٧٥
ايمان - فرنسا	٤٦	١٤٤	١ : ٣	٢٠ - ١٢٨٨
بوفيه - فرنسا	٤٥	١٥٠	١ : ٣	١٢٤٧ - ١٥٦٨
كولون - ألمانيا	٤١	١٥٥	١ : ٣	١٢٤٨ حتى ١٩ عشر

١٢٤١  
جدول بين نسبة ارتفاع الصحن وسعة  
بأع. ويظهر كذلك بأن المصمم في العهد  
القوطي كان يوق زيادة ارتفاع الصحن.  
فبما كانت النسبة في الكاتدرائيات الأوائل  
هي حوالي ١ : ٢ ارتفعت هذه النسبة حتى  
بلغت ذروتها في كاتدرائية بوفيه. فرنسا. إلى  
١ : ٣ ومن بعدها في كاتدرائية كولون.  
ألمانيا. إلى ١ : ٣٫٨

١٢٤١

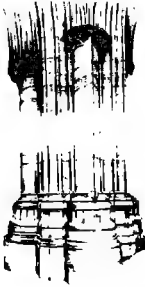
للخانات المتسلسلة فكانها أحرار من حراب مسلولة في صفين متوازيين، بينها شيء يبدو  
كالسراط في أذهان المتعبدين، بل صفين متضادين: صف من القوى الشاقولية المحلقة بهدوء  
نحو العليا. وصف من ابقاع صامت متكرر يقود بتسلل طروب نحو فجر يزدهي بالنور. نحو  
شرق المبدع، حيث المذبح. وإذا بالقوى التي أوت في السرر قد أخذت تنساب مرة في  
اضلاع العقد المستعرضة وأخرى في القطرية منها وثالثة في الشعيرية، كما لو أنها روافد تجري  
فيها القوى إلى أن تنوي في الأرض. خامدة، لا تعترضها تيجان الأعمدة وما يلفها من  
حراب.



١٢٤٢

١٢٤٢  
صحن كاتدرائية كولون. ترتفع نسبة عرض  
بأع الصحن إلى ارتفاعه ١ : ٣٫٨

١٢٤



١٢٥٢



١٢٥١

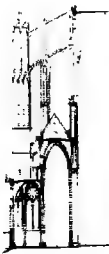
١٢٥١  
تلف الحراب حول المساند فتشيع عاليًا في  
أضلاع الطود المستعرة والقطرية  
والشعيرة قسم القداس كاتدرائية الجلي.  
المعهد الانكليزي القوطي المبكر

١٢٥٢  
مسد مع الحراب  
جير الكوروس. كاتدرائية الجلي. امكلترا.  
المعهد الانكليزي القوطي المتأخر

لماذا هذا التوازن بين الأضداد؟ لماذا هذا التوجه الثابت في الزجاج؟ لاهام القلوب بالخشوع  
ولاء الصدور بالعقيدة، فتطلع القوطيين لم يكن نحو اكتشاف الحقيقة، بل نحو العثور على  
برهان لتطابق العقيدة مع الوحي. إذن فتفاعل العناصر المكونة للعمارة القوطية قد حصل  
لتحقيق توازن بين صدين، فينشأ عنه بالنتيجة تطلع ملهم نحو تطابق وتناغم مع الغيب.

وإذن أيضًا، فتفاعل العناصر هذا لم يكن فقط بالأمر الاقتصادي والعملية، بل قد تم  
توظيفه لاثارة العواطف، العواطف الانسانية والاجتماعية. فبها ما يخذ وتلاشى مع  
الظروف التي خلفته، ومنها ما يتخمر باحساسات جالية تجريدية. لذلك فإن المرء، المؤمن  
والمحدد على السواء، يقف في حدائق صولزبري أو فوق سطح نوتردام أو في باحة ايمان أو  
تحت زجاج شارتر، وقد بهت مأخوذًا بالجمال الانساني المحيط به وشحن بالارهاق.

وسنجانب الدقة إذا توقفنا عند هذا الحد في التحليل واكتفينا بالقول بأن التفاعل الحاصل  
بين العناصر المكونة قد ولد عمارة ثم حفزت هذه بدورها بعض العواطف الاجتماعية.  
فالظاهرتان الوظيفيتان: النفعية والعاطفية، تخلق أحدهما الأخرى، وذلك بتفاعل داخلي  
بينهما، مستمر ومتعاقب إلى أن يختتم في منشأة ما، فيصبح بمثابة التجريب لتفاعل لاحق ثم  
يفدو واحدًا من مكوناته. وهكذا تتسلسل التفاعلات المتعاقبة إلى أن يستنفد الطراز كامل  
قواه فيخور، كما حدث فعلاً في كاتدرائية بوفيه في فرنسا (١٢٢٥ - ١٥٦٨)، فكانت كلما



١٢٥٣

١٢٥٣  
مخطط بياني لمقطع عرضي في كاتدرائية بوفيه  
في الشيفر. ويظهر كيف استغذ المصمم  
كامل مكة الطراز في رفع البعد إلى حدود  
قد غرقت الأبعاد الانساني.

تشاهقوا بها. خذلتم. وتهاوت مهارة إلى الأرض.

ان تقييم الناحية العاطفية في العارة، أو تقييم الفن الموجود فيها، لا يجرى باكتشاف أو تعيين نسبة المعرفة المطلقة التي استنفدت كما هو الأمر عند تقييم الناحية العلمية، بل المسألة هنا هي ما هو مدى اسهام العمل الفني في اشباع الحاجة العاطفية الموجودة في المطلب الاجتماعي. بعبارة أخرى أن المسألة هي ليست مدى الاضافة من المعرفة للعلم الموضوعي المطلق، بل هي مدى قدرة تلك المعرفة على اشباع عاطفة معينة كجزء من المطلب الاجتماعي لمجتمع ما ذي مكانة تاريخية. أي أن أهميتها مشروطة أو متأثرة بالتطور التاريخي العام. هذا إضافة إلى درجة اشباعها للعاطفة الانسانية العامة.

فالأسطورة اليونانية، إذا نظرنا إليها اليوم، نجد أنها لا تتطابق مع الواقعة الموضوعية للمعرفة الحديثة. ولكن تقييمنا للفن اليوناني إنما يقوم على أساس تخمين درجة مكنة الفنان اليوناني على اشباع عاطفة المجتمع اليوناني نحو مآثر ومآسي ومخاطرات وغراميات لأبطال وألمة الاساطير، وهي أساطير كان المجتمع اليوناني يؤمن بصلاحياتها. فالمسألة هنا، إذن، هي في هذه الحالة أو حسب هذا التقييم ليست درجة الاضافة من الحقائق والمعرفة بل هي عبارة عن اشباع عاطفة، ولذا تمكن اليوناني الفنان أن يبلغ، بالنسبة لمجتمعه، ذروة التعبير العاطفي في اساطيره، وأن يشبع العاطفة في تماثله ورسومه، وأخيراً أن يشبعها في أم الفنون كلها وجامعة شملها ألا وهي العارة وأياما اشباع. ان الفن هو موقف انساني من الطبيعة. وهو موقف عاطفي، فالانسان كما اسلفنا يكلل في ادراكه الصورة المرئية سواء للطبيعة أو للمجتمع.

لكن هذه الصورة تتضمن من الحقائق النسبية القليل أو الكثير حسب الأحوال، كما تتضمن من الأمور ما يجهل المرء حقيقة الموضوعية. وهو لا يريد، وبعبارة أدق، غير قادر على تفهم كامل حقيقتها، لكنه لا يدري انه يجهلها ولا يريد أن يجهلها. هنا يقوم العقل الانساني بتكلمة الصورة من صلب خياله وتصوراته، فيضيف إلى المعرفة الموضوعية تلك التصورات المشحونة بالعاطفة. وهكذا يتكون موقف الانسان العاطفي، وهكذا يحمله معه.

فالمسألة في المجال الفني، إذن هي ما هي مهارة الفنان، أو حذق الطراز الفني، في اشباع العاطفة الكامنة في الانسان؟ العاطفة التي اختمرت فأصبحت جزء من مطلب الحقة المعنية؟ وبما أن المجتمع هو حلقة في تسلسل متعاقب من التطور الاجتماعي، فهو يكن عواطف انسانية مترابطة إلى مدى الاحقاب وتدب في التطور العام. فالفن يشبع العاطفة العامة المنقلة للمجتمع، والمترابطة فيه، كما يشبع العاطفة الخاصة بتلك الحقة بالذات. فاما هو مقدار أو نسبة اشباع هاتين العاطفتين المترابطتين معاً؟ أما إذا زالت متطلبات العاطفة المشروطة تاريخياً فقد زال معها الحس تجاه العمل الفني المعني والذي أتى أصلاً لاضفاء تلك العاطفة المشروطة والوقتية. وبزوال مطلب ما، يحل محله مطلب آخر قد تكون

متطلبات وظائفه العاطفية نقيضة للمطلب السابق.

أما الذي يسمر في العمل الفني إلى الأزل فهو تلك العاطفة الانسانية العامة المتراكمة، والتي بموجبها، تقوم المجتمعات بتقييم فنون مجتمعات سائلة، هذا إذا كانت قادرة على التقييم الموضوعي أو بقدر قدرتها على التقييم الموضوعي. أو التعاطف المتوافق أو المنسجم. لذلك، فإننا حين ننظر إلى العارة الاغريقية أو العارة القوطية، حتى إذا كنا لا نؤمن بالمفاهيم الروحانية والدينية لتلك العصور الغابرة. بل حتى ولو كنا لا نعرفها قط. فإننا نستطيع وبقدر تحررنا من معتقداتنا المضادة لتلك المفاهيم أن نستمتع فنشيع عواطفنا، إذ نهل من العاطفة الانسانية العامة الكامنة في كل العصور. عاطفة الانسان في تطوره الاجتماعي وفي تطوره البشري نحو فهم الطبيعة.

وإلا فكيف تفسر موقفنا من الجسم اليوناني الجميل؟ ألسنا نصبو حقاً وعلى الدوام إلى الجميل وإلى الجسم الجميل؟ بل كيف تفسر موقفنا من زجاج شارتر عندما ننظر الى تصاوير الانبياء والملائكة فيه؟ أليس ذلك لأننا نجد في رسوم الزجاج هذه تعابير انسانية موحية تنقل العاطفة من مادة الجسد اللصيقة بالتراب إلى جوهر الروح المتسامية في فضاء فسيح، فلا نبصر شعاعات الضوء تنفذ حمراء وزرقاء كالسهم الملونة. ولكنها تقف فجأة في الزجاجات كما لو أنها نور محبوس في مصباح نشعر بالارهاق يملك علينا حواسنا جميعاً حتى لا تكاد أرجلنا تقوى بعد ذلك على حمل الثقل الضاغط من أجسامنا. اننا نشعر بكل هذا لأننا نؤمن كما كان يؤمن القوطي، بل لأننا نتحسس العلاقات الجمالية الشائعة في ملامح الانبياء والملائكة. ملامح الأحران والأفراح في اشتباك ثر. ألسنا نحن بني الانسان لما نزل نصبو إلى الأفراح. بعد الاتراح؟ وكيف لا نقرأ بلاغة الاحزان على تلك الملامح، وما أحراننا سوى حلقة من سلسلة حلقات في تطور الانسان؟

لكن هذا الموقف العاطفي الذاتي نحو الطبيعة والمتلازم مع الموقف الآخر الموضوعي العلمي، قد أخذ بالتضاؤل بسبب التطور العلمي. على أنه رغم تضاوله قد أخذ في الوقت نفسه يتهدب ويتشدب. إذ أصبحت لدى الانسان المكنة على تقليل التفسيرات العاطفية للطبيعة والمجتمع



١٢٧٠



١٢٧١

١٢٧١

نثال يوناني. العهد الكلاسيكي. حوالي ٤٥٠ ق م. متحف روماني يدل على معرفة عقلانية واسعة لجسم الانسان.

١٢٧٢

نثال للسيد المسيح يظهر الوجه مليء بالعاطفة الرمرمة إضافة إلى القسم الجمالية التي تكن فيه. كاتدرائية شارتر. فرنسا



بسبب التطور العلمي الجاري. غير أنه. ومهما بلغ تطور الموقف العلمي لدى الانسان فإنه سيقفل غير متجدد من العاطفة. ذلك لأن الانسان كما أسلفنا لن يتوصل إلى اكتشاف العالم الخارجي. بما في ذلك الطبيعة والمجتمع. اكتشافاً كاملاً. وبالتالي سيقفل للعاطفة دورها في ملء الفراغ بالحقائق النسبية لاكمال المعرفة الضرورية للتعامل مع العالم الخارجي.

ان بقاء العاطفة التي تملأ الفراغ. بالإضافة إلى التذيق المتواصل والحاصل في العاطفة الانسانية المجردة ذاتها. هو الذي يفسر لنا بعض خواص الاشكال الفنية بمجزل عن التطور العلمي الحديث المعتمد على رياضيات متقدمة جداً. وإلا كيف يمكن تفسير جمالية الخناجح الأمامي لطائرة الكوميت؟ أو جمالية الدفة في الباخرة الزايريت الثانية؟ أو الأجسام الأخرى المشوقة من نتاج الصناعة الحديثة؟

أو بالأحرى كيف يمكن تفسير الطابع الخصوصي لتلك الأجسام المنتجة. والشبهة ببعضها من حيث الأساس، عندما يختلف ذلك الطابع باختلاف المنشأ؟ كيف تفسر الاختلاف في طابع التصميم الانكليزي والفرنسي والاماني والأمريكي وهو قد اعتمد على السواء على نفس الرياضيات المتقدمة؟ صحيح أن التصميمات المتعددة المنشأ قائمة على أسس علمية ورياضية متقاربة دولياً. ان لم نقل متشابهة، ولكن التصميم الالماني المشوق يأتي دائماً مختلفاً من التصميم الفرنسي، وهلم جراً، ولا تفسر لذلك إلا بسبب العاطفة التي يفرغها المصمم في تصميمه، فالمصمم الالماني يفرغ في تصميمه عاطفته الالمانية. والمصمم الفرنسي يفرغ عاطفته الفرنسية وهكذا... فالشكل مهما سبقه أثناء العملية التصميمية من خطوط بيانية ومعادلات رياضية، وهي كلها علم مباح في الأوساط العلمية الدولية، وعلم معروف للجميع، ومستخدم من قبل الجميع، فانه (أي الشكل) يصب فيه. هذا القدر أو ذاك، من القرارات التصميمية التقديرية، أو بعبارة أدق اللاعلمية، والتي تكمل الرؤية لدى المصمم. ان هذه الاملاءات العاطفية اللاارادية، اللامدركة. ثم المجموع الكلي للرؤية ذاتها، هو الذي يفسر لنا تلك الظاهرة في خصوصية الطابع في الناتج الصناعي الحديث على تنوع هذا الطابع الخصوصي وتعدد.

١٢٨١

تثال لعنود، الله حرب ياباني. ١٩٥٨.  
للحات ادوردو باولوني الشكل ملي.  
ماقسم الجمالية غير تلك التي عدها في وجه  
المسح في تماثيل كاتدرائية شارتر في القرن  
الثالث عشر حيث أن القيم الجمالية هنا  
تصعد أماماً دون النجوم إلى الزهرة  
الوظيفية.

١٢٨٢

رسم لللمان الفرنسي موزيه. ١٩٠٤ م. كان  
ظهور الانطباعية في الفن لفترة جريئة عمر  
عمره الفن من الوظيفة.



١٢٨٢



١٢٨١

إن هذا هو الذي يفسر في الوقت ذاته القفزة النوعية المعاصرة نحو الفن التجريدي. أو بالأحرى يفسر تطور الفن الحديث عامة نحو العاطفة المجردة بدلاً من بقائها مثقلة بالوظائف النفعية. الاعلامية منها والعقائدية وغيرها، كما كان شأن الفن التعبدي مثلاً في العصور القديمة.

إن الفن التجريدي الذي تحرر من الوظيفة النفعية، قد أصبح في مكنته أن يسامى بأشياء عواطف إنسانية مجردة. وإلى حد كبير عن النفعية الزمنية. لذا فإن الفن في دور قفزة عاطفية نحو فن من نوع جديد كلياً يختلف في تذييه ورفعته من الفنون السابقة.

كانت المجتمعات السابقة، والبدائية منها خاصة، غير قادرة، وإلى حد كبير، على تقييم الناحية التجريدية في الجمالية. فقد كان تقييمها نفعياً صرفاً. وبعبارة أدق. كانت الناحية النفعية هي التي تحظى بالقسط الأوفى من التقييم الفني ومن الاستمتاع الفني، فكانت هذه الناحية النفعية تنعم على الناحية التجريدية إلى حد عظيم.

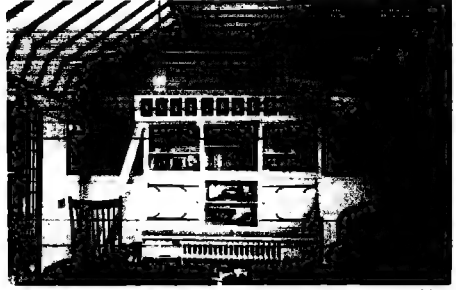
أما الآن، وبعد أن تقدم الإنسان وتمكن من ادراك العالم الخارجي الموضوعي بموضوعية متزايدة ومتوسطة، فإنه قد تمكن كذلك أن يفصم، وإلى حد كبير، الناحية النفعية من الناحية العاطفية الكامنة في الناتج الفني، وذلك كجزء من موقفه في التطور الحاصل في نظرتهم التفاضلية، فأصبح بهذا الفصم وبهذا التحرر من النفعية قادراً على التمتع بالشئ بحد ذاته بصرف النظر عن منفعته، وبعبارة أخرى قادراً على التمتع بالتجريد الإنساني المتراكم، أو على تفسير وترجمة التجريد دون غيره. هذا إذا كان الفرد قد تعلم قراءة سنن الفن التجريدي وهذب نفسه لترجمتها. فالموضوعية بحد ذاتها غير كافية بأن تضع الفرد في المحل المناسب لقراءة الفنون وفهمها ما لم يجد في تعلم قراءة سننها.

كانت النظرة للشئ في السابق نظرة نفعية. أي أن المجتمع كان ينظر إلى تحف زمانه لا لكي يثير عاطفته الإنسانية، بل حتى عندما كان الأمر كذلك، فقد كانت حصة عاطفته المجردة قليلة نسبياً. إنه كان ينظر إلى التحف باعتبارها مادة نفعية، أي باعتبار فائدتها أو وظيفتها النفعية بالنسبة إليه، والتي يمكن استخلاصها منها لتضاف إلى متطلباته الاجتماعية. وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بعملية تعقيم على الإنسانية المجردة التي لا منفعة فيها أو إذا كانت المنفعة متباينة مع متطلبات المجتمع.

إن ادراك الإنسان البدائي لا يكون بدون تحيز نفعي. أي أن البدائي لا يفهم الظواهر إلا وهو ينظرها بمنظار المنفعة. ثم بدأ الإدراك يتطور وأخذ التحيز يتلاشى وصار التفاضل العلمي يتبلور بالعلم الحديث، فتمكن المجتمع أن يتعاضد مع التشخيص الفردي، تعايشاً وفاقاً، لذلك فإن الأساليب المعاصرة في الفن، كالانطباعية ثم التكميلية فالتجريدية والسريرية والمستقبلية، ما هي إلا مظاهر فنية رديفة لتطور التشخيص الفردي. بعد التحرر من النفعية

البداية ومن الضرورة العمياء. على أن نتاج الفن التجريدي هو حتى الآن ليس سوى بشريما سيتمخض عنه المستقبل. فهو لما يزل في طور طفولته الأولى ولا يزال نتاجه معزولاً نسبياً عن المجتمع من حيث ادراكه الصحيح له. ذلك لأن تطور الفن التجريدي وتوسع آفاقه مرهون بتطور التشخيص الفردي ذاته وباستراتيجاته.

فحينما أعيد جالية الفن الاغريقي الكلاسيكي من قبل البرجوازية الايطالية. لم يمر هذا الاكتشاف. ولا تقبل هذا الفن. بمعزل عن الوظيفة الترفيهية في خلق سن فنية جديدة لارساء صرح العقلانية النهوضية ضد الروحانية الدينية. بعد ذلك تطور هذا الموقف الموضوعي. فجاءت الانطباعية في الفن وكانت بمثابة الدليل الطبيعي للركائب المتقدمة. فيه قفزة جريئة تلتها قفزات. ومن ثم اختمر التطور في التكعيبة فاللاموضوعية كالفن التجريدي. والمدرسة البنائية في العارة.



١٣٠١

١٣٠١

مظهر للتزين الداخلي لدار وليم موريس.  
لقد اتفق وليم موريس إلى الرجوع للحياة  
الريفية المسطحة كما كانت في القرون  
الوسطى. فأخذ ياتناج العناصر البنية  
كالأثاث وغيره بنفسه ونصه

١٣٠٢

مقرع تصميم بيالي لحديقة برافدا في  
موسكو. ١٩٢٤. تصميم الاخوة المعارين  
فرن. يمثل هذا التصميم امتداد التكعيبة  
إلى فن العارة وتمثل هذا بالمدرسة التالية  
في الاتحاد السوفيتي في العشرينات



١٣٠٢

ان عصر النهضة قد بزغ كظاهرة في تزامن فكري مع الاغريق والرومان في جميع فروع المعرفة سواء في الفلسفة أو العلم أو القانون. وكان الفن أحد مظاهر ذلك التزامن. فجاءت الجالية الكلاسيكية كتحصيل حاصل، لا كهدف بطمح إليه.

وثمة مثل تاريخي آخر. فبعد دخول المفاهيم النهوضية إلى انكلترا، وذلك في العصر

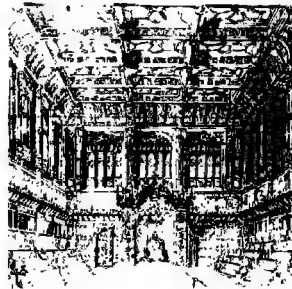
١٣٠

اليقوبي . اتضح لبعض الناس أن التطور الصناعي قد ألقى بانكساراً في أتون البؤس والشقاء والتلوث البيئي . سواء في المدينة أو في الريف . فوجد هؤلاء أن الفن الكلاسيكي قد ساهم في هذا التدهور الذي بلغ الذروة في منتصف القرن التاسع عشر . عندئذ اعيد « اكتشاف » العمارة القوطية فاعتبرت عمارة تمثل الروحانية والريف الجميل الخالي من التلوث ، والمجتمع الخالي من الشقاء . إذن لم يكن انتقاء الجمالية القوطية من قبل دعاة هذا الفن لدواعي جمالية لا غير . بل كان لرفض الكلاسيكية كرد فعل ضدها ، حتى أن تلك الجمالية النهضوية قد نعتت بالوثنية .

هكذا تولدت مدرسة جون رسكن ( ١٨١٩ - ١٩٠٠ ) بما فيها من تعظيم للروحانية وتقديس للتطهر المترمت ( البيوريتاني ) . وبعقبها مدرسة وليسم موريس ( ١٨٣٤ - ١٨٩٦ ) الذي التمس الرجوع إلى الحياة الريفية المبسطة المسترخية ، كما كانت في القرون الوسطى . حين كان الحائك ينسج ملابسه ، والاسكافي يصنع حذاءه . لذلك فإن الجمالية القوطية للمعمار بيوجن ( ١٨١٢ - ١٨٥٢ ) ، وكذلك جمالية رسكن ، وجمالية موريس ، كانت نتيجة تفاعلات اجتماعية معينة ، وكان موقفهم موقفاً اجتماعياً نفعياً ، ولم تكن جماليتهم فنية مجردة .



١٣١٢



١٣١١

١٣١١  
منظور للتصميم المقترح لقاعة مجلس  
الوردات في وستمنستر في لندن من قبل  
المعمار بيوجن . ٣٦ - ١٨٣٧ م  
يثل التصميم رجوعية والخطافية لا يمكن  
تبريرها من الناحية الانشائية

١٣١٢  
أوغستس وليس بيوجن . ١٢ - ١٨٥٢ م



١٣١٣

١٣١٣  
صورة لحجم الإنسان على حذارية من  
العهد الروماني تظهر معرفة دقيقة وعقلانية  
واسعة . إلا أن هذا الفن يرجع إلى طراز قد  
أصابه بعض الاعتباط العاطفي

إذن وبعد أن يتحرر المجتمع من النظرة النفعية . ومن الضرورة العمياء ، فانه عندئذ فقط

سيتمكن من النظر للجالية نظرة موضوعية حقّة. وبعبارة أدق. سيتمكن من النظر إلى التاريخ الناتج نظرة يقرأ بواسطتها أبعاداً إنسانية مجردة، مسترخية متسامية عن النفعية. ويصبح تقييمه خالياً من الشوائب الفكرية المشروطة زمنياً، تلك الشوائب الفكرية التي ترسب عن الضرورة العمياء، سواء كنا مدركين لها أم غير مدركين.

ان مقدار المعرفة الموضوعية المطلقة ودرجة اسهامها في تطوير العارة هي التي يتعين أن يجري بموجبها التقييم. وهذه الدرجة هي ذاتها ليست مجردة عن واقع التطور الاجتماعي / العلمي.

ان هناك مرتين في الاسهام. الأولى، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في موقع معين. والثانية، هي المقدار النسبي في استفاد العلم وتطوره بالقياس إلى التطور العلمي العام لتاريخ الانسان. وبالتلفات إلى هاتين المرتبتين، يمكننا ليس فقط تقييم الاسهام التقني بالقياس إلى التطور العام، بل يمكننا كذلك تقييم التطور الفني على المستوى المحلي الضيق، أو على المستوى القومي الفسيح، تقييماً موضوعياً، آخذين بنظر الاعتبار الظروف الاجتماعية، التاريخية، لقطر ما أو لمنطقة بأسرها في ظروف معينة فكرية، أو جغرافية، أو اقتصادية، أو غير ذلك من الظروف المؤثرة.

لذلك فإن تقييماً موضوعياً للعارة التقليدية في اليمن مثلاً، إذا أُجري في منتصف الخمسينات من هذا القرن، فإنه يجب الأخذ بنظر الاعتبار التطور العلمي والفني في اليمن في القرون السابقة بمعزل نسبي عن التطور في المواقع الأخرى، لأن اليمن كانت منعزلة اجتماعياً عن العالم المتطور بسبب ظروف خاصة. أما إذا جرى التقييم بمقارنة تلك العارة دون ملاحظة هذه الناحية من التطور التقني المقارن في البناء ولنفس الحقبة الزمنية فإنه يكون عندئذ تقييماً غير موضوعي. بعبارة أخرى لا يجري هذا التقييم بالمقارنة بين صنعا وروما مثلاً في حقبة زمنية واحدة. ان مقارنة روما في تقييم التطور التقني تجري مع لندن ونيويورك مثلاً.

ولكن، هل يجري عزل صنعا لفرض التقييم عزلاً كاملاً؟

كلا. إذ لو كان تقييم صنعا يجري بمعزل كلي عن التطور العام، فإنه يكون كذلك غير موضوعي. ولكي نجعله موضوعياً علينا اجراء التقييم بمعزل عما يجري خارج اليمن، ولكن وفي ذات الوقت، علينا اجراءه وفق خلفية التطور التقني العام، فضلاً عن خلفية مواقف أخرى كانت قد انزلت لسبب أو لآخر، ومجتمعات أخرى في فترات تاريخية سابقة لكنها مشابهة للفترة التي تمر بها اليمن. وهذا نكون قد انصفنا صنعا، واصبح تقييمنا أيضاً موضوعياً ومستنداً إلى المعايير الخاصة والعامة في التقييم.

وعلينا أن لا ننسى بأن المعايير التقييمية هي ليست مجرد عدد من المفردات العلمية في تقنية البناء مقابل مجموعة أخرى. فما هي درجة اشباع المطلب الاجتماعي في استفاد وتطوير المعرفة

التوفرة في عصر ما. في هذا القطر أو ذاك؟ ان المعرفة في جسم الانسان عند الرومان، كانت أكثر تقدماً من المعرفة فيها عند المسيحيين الأوائل في العصر الذي اعقب العصر الروماني. فالمسيحي بسبب ظروفه الخاصة لم يستوعب المعرفة الرومانية، ولكننا نجد من ناحية أخرى، وعلى الرغم من عدم كفاءته في تقنية المزجج (الموزايك) قد أبدع فيها لا لأنه استفاد تقنية أقل قدرة، إنما استفدها في الاشباع الروحاني إلى حد كبير إذ كانت الناحية الروحية هي المطلوبة من قبل العبادة المسيحية آنذاك. لذلك فإن المزجج، في اشباعه للتطلع الروحي المسيحي اشباعاً وافياً فعلاً، لا يقل عن المعرفة الرومانية قيمة إن لم نقل انه يفوقها في جودة التعبير لجسمانية جسم الانسان.



١٣٣١

١٣٣١  
مزمجة من العهد المسيحي المبكر. لم  
يتمكن المسيحي الذي عذب العصر الروماني  
من استيعاب المعرفة الرومانية كاملاً. لا في  
البحث ولا الحداريات وغيرها من الفنون.  
إلا أنه تمكن من شحن فنه عاطفة ورمزية  
لم يتمكن منها من سبقه من العصر الإغريقي  
الكلاسيكي. في القرن الرابع والخامس  
ق م

وينبغي ألا نقف عند هذا الحد، بل نرافق هذا التقييم متبعين نفس الطرق في تقييمنا للناحية الفنية، إنما ليس من جهة استفاد وتطور المعرفة ومدى اشباع المطلب، فحسب، بل هو أيضاً من جهة اشباع العاطفة سواء كانت محلية مشروطة زمنياً، أو كانت جزءاً من التطور العاطفي المتعاقب المشروط اجتماعياً، بالإضافة إلى العاطفة الانسانية المجردة المترابطة.

إذن، فإن تقييمنا المعاصر للمعبد المصري القديم، ولزجاج الملون في كاتدرائية شارتر، لا يجري فقط من الناحية العلمية ثم من الناحية العاطفية التفعيية المشروطة، ذلك لأننا، نحن المعاصرين ربما نكون قد فقدنا، أو بعض الشيء من الايمان والعقيدة، وهما لازمان لتقبل العاطفة في كلا الفنين (الفرعوني والقوطي)، بل يجري التقييم بمفهوم آخر - وهذا هو المهم هنا - إذا كنا متمكنين في قراءة السّن لهُذين الفنين. عندئذ يفتح أمامنا ذلك العالم المترابك والكامن في النتائج الفني الذي يحوي العاطفة الانسانية المجردة.

ان تلك العاطفة لتتعالى على النفعية العمياء وتتسامى في الغريزة المهذبة والتي يرتقي بها الانسان على الحيوان.

والخلاصة أن التقييم المعاري يجري على مرتبتين رئيسيتين:

١٣٤١

لاعة التبار. صورة حدابه في قريحت  
في عهد السلالة الحاكمة الثامنة عشر.  
العهد المصري القديم في الصورة تكس  
من قديم حالية ونظرية ورمزية لا يمكن  
لنا تقييمها والاستمتاع بها ما لم نتمكن من  
قراءتها

١٣٤٢

نحال للسيدة مريم. كاتدرائية ريم.  
فرسا. القرن الثالث عشر. تكس في  
الصورة قبة رمزية للظواهر والمعقة. فان لم  
نعرف عليها سلفقد الاستمتاع بما فيها من  
قبة فيه.



١٣٤٢



١٣٤١

١٣٤٣

صورة من الزجاج الملون في نافذة في  
كاتدرائية شارتر. فرنسا. القرن الثالث  
عشر قد لا يكون الرسم مطابقا مع الواقع  
من حيث التكوين أو اللون أو غير متصف  
بمهاراة عالية. إلا انه يفيض بقسم ورمزية  
وحالية يعبر عنها كثير من الفنانين الواقعيين  
الدينيين في فهم



١٣٤٣

الأولى: المرتبة العلمية - أي مقدار المعرفة المستنفدة والمتطورة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة  
محلياً أو قومياً والمشروطة بظروف اجتماعية كجزء من تطور المجتمع. هذا مع الأخذ بنظر  
الاعتبار التطور التقني المعاصر لذلك المجتمع، والذي هو بحد ذاته، وفي الوقت ذاته، جزء  
من المجموع الكلي للتطور العام.

والآخر: المرتبة العاطفية - أي مقدار الاشباع العاطفية المشروطة اجتماعياً وزمنياً وموقعياً. هذا  
من ناحية العاطفة النفعية. ومن ناحية أخرى تقسيم العاطفة الانسانية المتراكمة المنجدة كجزء  
من تطور الغريزة المهذبة.

وما هي الغريزة المهذبة؟

انها ذلك التراكم للغريزة الجماعية.

التراكم الذي تهذب تدريجياً نتيجة تطور لتفاعلات اجتماعية، تفاعلات بموجبها أصبحت  
النفعية فائضة، فتحررت منها بمرور تطورها الزمني.

١٣٥١-١٣٥٢

رسم حدادي في المقاعة الرئيسة في كهف  
لاسو. حوالي ١٥٠٠ ق م ان قيمة الفن في هذا  
الرسم البدائي هي تلك القسم العاطفية  
الاساسية والانسانية العريضة. والتي تلحق  
عبر الزمن مع فهم بعدها في فن بيكاسو.  
أو ان القيسم الخيالية لخص المبهدين من  
النس. وعبرهما من اليهود الصية. يرتبطان  
في سلسلة اكتشاف وحلق القيسم المطلقه  
للخيالية. وان كان هذا الرباط احادي  
التمثيل



١٣٥١



١٣٥٢





إنَّ القصد من ترجمة الاطروحة ونشرها في مؤخره  
هذا الكتاب هو تدوين الآراء مع الوقائع التاريخية  
التي جاءت فيه كمرجع لها. وهي، من حيث  
الأساس، كانت قد اتخذت شكلها في أواخر  
الأربعينات وفي أوائل الخمسينات.

لذلك سيجد القارئ، في حالة قراءته للاطروحة  
بأنَّ محتواها هو تكرار لما ورد في النص، إذ لم أضع  
الاطروحة في هذا الكتاب إلا كمرجع توثيقي فقط.



# الاطروحة



رفقة المخرجي في جوب غربي اسكتلندا.  
١٩٥٠

رسالة عن بعض المسائل الفلسفية في العارة



لندن ١٩٥١

رفعة الجادرجي

١٩٨٠

ترجمة عطا عد الوهاب

( جزء مقتطف من الفصل الأول من الرسالة التي كتبت سنة ١٩٥١ ونفج سنة ١٩٥٨ )



## المحتويات

- ١ - مقدمة
- ٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة
- ٣ - التقنية في العمارة
- ٤ - التناقض الجدلي في العمارة
- ٥ - المحتوى والشكل في العمارة
- ٦ - العمارة كسلعة
- ٧ - الاسهام التاريخي لعمل معماري
- ٨ - مظهر التناقض الجدلي في العمارة





ان تاريخ العمارة، في جوهره، إنما هو تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية لتلك الحقبة.

ان العمارة هي العلم الذي يتناول حاجة انسانية معينة : انه العلم الذي لا يتناول الانتاج الفعلي للطعام . للأخذية ... الخ، بل يتناول الايواء والتحويط بشكل أو بآخر، لحاجات يكيفها المجتمع . بعبارة أخرى أن العمارة كقيمة مادية هي جزء من القاعدة، جزء من الانتاج.

إضافة إلى ذلك، فإن العمارة هي العلم الذي يتناول افكار البنية الفوقية بصياغها في شكل مخصوص . وهذا الشكل يعكس ويتخذ دوراً فعالاً في صياغة افكار القاعدة الاجتماعية، أي أن العمارة كمفكرة هي أحد عوامل البنية الفوقية.

لذا فن الواضح أن للعمارة جانبين. الأول أنها قيمة مادية – ولذا فإن انتاجها. أي البناء. يجب اعتباره كجزء من الانتاج العام. والآخر أنها فكرة. ولذا فإن انتاجها يجب اعتباره كجزء من البنية الفكرية.

فإذا حصل تجاهل لأي من هذين الجانبين. أو لم نؤم قيمتها الاجتماعية كاملاً. فإن نظرية العمارة تصبح أحادية الجانب. ومغالية. وهذان الجانبان هما وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية: العمارة.

## ٢ - المطلب الاجتماعي في العمارة

قد تكون المطالب الاجتماعية هي أفكار البنية الفكرية التي تحتاج إلى نشر بواسطة العمارة، (مثل) تعميم الهيكل في معبد مصري وإحاطته بالغموض، وتوزيع المذبح في كنيسة باروكية، وفخامة قوس النصر الروماني وأبنته، والرمزية «الخالدة» للأهرامات، والدقائق الهندسية للمعبد الاغريقي. والجرم الكلاسيكي لبنيك لندن ... الخ.

وقد تكون المطالب الاجتماعية هي التطلعات المادية، أي التحقيق المادي للعلاقات الاجتماعية بصيغة العمارة. بمعنى العلاقة بين انسان وانسان – ان الملوك ما عاشوا قط في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف عبيدهم. ولا عاش الفلاح في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف الصانع (في المدينة)، كانت القصور الملكية مقسمة إلى أجزاء تتفق مع العلاقات الاجتماعية القائمة في تلك القصور. والبيت الخاص ذاته يقسم إلى أجزاء تتفق مع العلاقات العائلية. والعمال في مصنع يوزعون في أماكن حسب تقسيم العمل. كذلك العلاقة بين الانسان والطبيعة – فعمارة ساحل

البحر ليست متائلة مع عارة الريف - ولا عارة القرية متائلة مع عارة المدينة. ومناطق الغابات تنتج عارة مختلفة عما تنتجه المناطق الحجرية أو البركانية. ومن جهة أخرى فإن فخر الفخار، صنع السيارة، أو صبح الجلد، أو طبخ وجبة الطعام، أو قص المجوهرات، كل واحدة من هذه تتطلب من الإنسان ظرفاً معيارياً مختلفاً. بعبارة أخرى فإن للمطلب الاجتماعي في العارة جانبين. الجانب العقائدي والجانب المادي. والأول يتكيف من قبل البنية الفوقية لمرحلتها. والتي تشمل على أفكار ومخيلة تلك الحقبة، والثاني يتكيف بقاعدة المرحلة ومتطلبات الانتاج فيها.

### ٣ - التقنية في العمارة

لا يمكن أن نسأل لماذا أنتجت عارة ما، بل المهم سواء بسواء أن نسأل كيف أنتجت. ذلك أنه بالنتيجة لا يتحدد المطلب الاجتماعي في العارة لوحده بمرحلة تطور الانتاج عموماً، بل يتحدد كذلك، وعلى الأخص، الوسيلة التي بها أمكن تحقيق المتطلبات للمطلب الاجتماعي ليبلغ أقصى غايته في تلك المرحلة المعنية. لا يمكن أن نقول أن مصر القديمة قد بنت أهراماً له أبعاد وخواص معينة ولغرض حاجة عقائدية معينة تحدت بالنهاية بالمرحلة العامة للانتاج، بل المهم سواء بسواء تقصي التقنية المخصصة التي استخدمت، وعلاقتها بالانتاج عموماً، وإلى أي مدى استفادت تلك التقنية.

وفي دراسة البناء فإننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار المطلب الاجتماعي، أي متطلباته العقائدية والمادية معاً، ونجاهلنا التقنية المطلوبة التي تحققه في البعد، والموضع، والسرعة، ودقة العمل، فإن دراستنا الفاحصة ستكون احادية الجانب.

ان المطلب الاجتماعي في العارة هو أحد القطبين، والقطب المواجه له هو القوى الانتاجية لتلك المرحلة - الناس، مهارتهم، ووسائل الانتاج - كلما حدث تناقض بين قطب وآخر.

إن للتقنية في العمارة ثلاثة جوانب:

١ - الطبيعة الموضوعية للمادة - ان كل مادة. يجد ذاتها. لها خواصها المعنية وقوانين عملها. أي الامكانيات الكامنة فيها لاستخدامها في وظيفة معينة.

٢ - مرحلة الاكتشاف العلمي للطبيعة الموضوعية للمادة المستخدمة. وهذا مشروط. أي أن الانسان يستمر في أن يضيف لاكتشافاته الموضوعية لطبيعة هذه المادة. أي مرحلة معرفة الانسان العلمية لتلك المادة المعنية. إن هذا الجانب مشروط بضرورات الانتاج كما أنه يتعكس عليها.

٣ - ان الانتاج بمعرفة الانسان لهذه المادة مشروط بالعلاقات الانتاجية القائمة. بمعنى إلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعياً اكتشاف طبيعة المادة وإلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعياً الانتفاع بذلك الاكتشاف في إنتاج العمارة.

٤ - التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي في العمارة وبين المرحلة التقنية هي ليست علاقة انسجامية. مناسبة. بل علاقة متناقضة. ويعني من المعاني، إذا ادخل مطلب جديد فإن التقنية المعمارية، أو الانتاج عموماً، لا تحل المشكلة التي خلقت ميكانيكياً، انها تتطوي على مجرى متناقض ومعقد. بعبارة أخرى إلى أي مدى تستطيع التقنية القائمة حل المشكلة التي خلقت بالمطلب الاجتماعي الجديد، وإلى مدى يجب ادخال طرق جديدة أو تكييفها لحل المشكلة الجديدة التي خلقت<sup>٩</sup>

، اننا في تاريخ التقنية كذلك نتناول التطور على أساس التناقضات الباطنية الموجودة في أية بنية اجتماعية - اقتصادية معينة. التناقضات التي تحدد المسير لتطورها الذاتي. وهكذا في تطور الآلة فإننا نتناول ظهور التناقضات بين الآلة والمادة التي منها صنعت وحل هذه التناقضات بناء آلات من مواد أكثر ملاءمة - من معدن بدلاً من الخشب (كانت الآلات خشبية في الأصل). من حديد ممتاز. من مركبات معدنية قوية. من لدائن يمكن صبا بسهولة ... الخ. وبالاتصال إلى أغاط جديدة من الآلات. ويزيادة قوة الآلة القديمة ... الخ. كذلك لدينا تناقض مستمر بين الآلة المولدة للقوة وبين الآلية الناقلة والآلة التي تقوم بالعمل في نهاية العملية عند الطرف النهائي من الأداة. لدينا تناقضات بين قواعد الفروع الاجتماعية المختلفة. وهكذا فإن الوصول بالتول إلى حد الكمال في انكنازا عند نهاية القرن الثامن عشر قد كشف عن تأخر الحياة. فكشف التأخر. وجرى حل التناقض بظهور آلة النسيج. والتي حصلت بدورها بالحياة متأخرة. وهذا التناقض الجديد أدى إلى ظهور نول كارترايت. ان التناقض بين ظهور الآلات الجديدة وطرائق الصناعة البدوية لانجها قد أحدث ظهوراً وتطور فرع جديد في الانتاج. وهو البناء الممكن. ان هذه الثورات التقنية في الصناعة قادت بدورها إلى تناقض بين نظام النقل المتأخر (السفن الشراعية وعربات الخيل) فحفز هذا السكة الحديد والباخرة.

(مقتبس من الكتاب المدرسي المعنون «الفلسفة الماركسية». من إعداد معهد لتغراد للفلسفة بإشراف شيروكوف أعيد طبعه في الهند سنة ١٩٤٦. ص ١٤٣ - ١٤٤)

وهكذا فإن التقدم التقني الآنف الذكر تناقض مع العارة القائمة آنذ. فقد كان المطلوب هو بناء ذو باع أوسع مما كان ممكناً عند استخدام العوارض الخشبية. وأن يكون أكثر رقابة ضد الحريق. وأسرع في التشييد. ان المواد والطرائق المستخدمة لبناء المخازن والمعامل ومحطات السكة الحديد تناقضت مع المطالب الاجتماعية والاقتصادية. وهكذا صار من اللازم ادخال أعدة وعوارض حديد الصلب في العارة. ان وسيلة جديدة من وسائل البناء قد خلقت كنتيجة لتناقض عام بين مطلب اجتماعي عام وتقنية بناءية عامة.

من جهة أخرى لدينا التناقض الباطني في إنتاج العارة. فعندما أصبح ممكناً استخدام باعات واسعة في بناء ما لغرض فتح نوافذ كنتيجة لتطور تقني في انشائية البناء. فقد تناقضت الصناعة القديمة للوافظ الخشبية الصغيرة الزائقة مع هذا التطور. بمعنى أن الهيكل الانشائي المؤطر لم يتحم الكساء الثقيل. الأمر الذي ولد النوافذ المعدنية الحديثة. كذلك فإن الزجاج المحوري الصغير الحجم. والذي كان مشروطاً بتقنية النفخ في الزجاج. قد تناقض مع الضرورات التي خلقتها النوافذ الزجاجية الصغيرة. وهكذا حلت المسألة نفسها بإنتاج صفائح زجاج واسعة. ثم إنتاج الألواح الزجاجية

ان المنشأ الحالي الخفيف والسريع التشييد تناقض مع مواد الكساء القديمة الثقيلة والبطيئة كالآجر والحجر ... الخ. وهذا التناقض قد حل نفسه في أمثلة معزلة باستخدام الزجاج والدلائن كموااد اكسائية.

ان هذه التناقضات العامة والباطنية يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار في دراسة كل أنواع العلاقة بين التقنية والمطلب الاجتماعي في مرحلة معينة. سواء كان ذلك الشكل هو انتاج مخزن أو إنتاج «تصوير بصري». (أي التقنية التي يستخدمها الانسان لاشباع متطلبات الحاجات العاطفية لتلك المرحلة المعينة في استعمال «التصورات البصرية». فمثلاً ان الاشكال الطبيعية للمزجج

الروماني قد تناقضت مع المطالب العقائدية للمسيحية الناشئة. فتتجت من ذلك مزيجيات العصر المسيحي المبكر التي تصور المسيح بصورة جزء منها انساني وطبيعي وجزء نوراني سايوي. ان التصاوير الطبيعية قد ابدلت بوجوه ومواضيع نورانية سايوية. وهنا نحن لا نتكلم عن تبديل مادة ما عمادة أكثر ملاءمة. فالتغيير الذي يجري تفحصه هو التغيير في شكل التكوين. في موضع جسم انساني بالقياس إلى آخر. وموضعه بالقياس إلى الصور الطبيعية المرسومة. يضاف إلى ذلك :

(أ) ان الاكتشافات العلمية. سواء كانت وسيلة اخراج فكرة بخصوص علاقة لون بآخر. أو اكتشاف الظلال والسطوح. أو كانت حفر الانفاق تحت الأرض. أو استخدام الحديد في البناء. أو اكتشاف نظريات الخرسانة القشرية ... الخ. انها ليست من صنع فرد واحد ولا من صنع مجتمع معين. بل هي نتيجة ماجريات جدلية مستمرة. وبالتالي فإنها من صنع التاريخ بأسره للتطور التقني عموماً.

(ب) ان بعض عوامل البنية الفوقية. باعتبار كونها أفكاراً. في إنتاج التصوير البصري. والعمارة ... الخ لا تستطيع كأفكار أن تم عن نفسها قبل أن تنتج فعلياً بصفاتها قيماً مادية. ان فكرة معمار على ورق أو دفتر لا يمكنها قصص غيلة الناس باستثناء بعض المثقفين، ولا تستطيع التأثير بحياتهم اليومية إلا إذا بنيت الفكرة بناءً فعلياً. وبالتالي فعند النظر في العمارة علينا أن ننظر فيها من جانبين: باعتبارها جزء من البنية الفوقية. كفكرة. وباعتبارها جزء من الانتاج، كقيمة مادية

(ج) ان المطلب الاجتماعي في العمارة لا ينشئ بالانشاء الفعلي لبناية معينة وحاجات الانسان. العقائدية والمادية معاً. تستمر بمناقضة ذلك الحيز المسقوف الذي هو قيد استخدام المطلب. وبالتالي فإن العمارة. هذه الماتية، تعكس أفكار الانسان، بنفس القدر الذي به تنعكس أفكاره على العمارة.

(أ) المحتوى:

حين نشأ بناية معينة فإن المطلب الاجتماعي لتلك البناية ينمت بالمحتوى.

ومحتوى العمارة له جانبان: المطلب المادي والمطلب العقائدي كما هو موضح سابقاً. فبشأن الجانب الأول، ان محتوى البيت هو أن الناس تنام وتسترخ وتأكل ... الخ في حيزه المخطط، ومحتوى المعمل هو أن الناس تستعمل حيزه المخطط لإنتاج شيء معين، ومحتوى المسرح هو حيث يتصل الناس، ومحتوى المبد أو الكنيسة هو حيث الناس تتعبد. وهي بشكل أو بآخر أغراض غير مرتبة ... الخ. ان محتوى بناية ما على تعدده لا يعتمد على استعمالها المادي المنفرد. بل على استعمالها الفعلي من قبل الناس. وفق علاقة الناس بالناس. أي أن محتوى بيت ما لأسرة من الطبقة العاملة في مجتمع طبقي هو غير متطابق بأي صورة مع محتوى بيت لأسرة ذات ملكية خاصة.

وبشأن الجانب الثاني لمحتوى العمارة. أي المطلب العقائدي. فإن محتوى كنيسة هو ليس فقط العلاقات المادية المطلوبة بين المساحات، والصحن والمذبح ... الخ بل كذلك الأمور المعنوية التي تلهم الناس بشكل أو بآخر، في موقفهم نحو المجتمع. ان العلاقة بالذات بين الصحن والأجنحة، بين المذبح والتوافد، بين الشرفة الجانبية والمنور، هي لحلق موقف عاطفي معين بين الناس والناس. بين الناس والطبيعة. ومحتوى مصرف هو ليس فقط حيز محوط لغرض التبادل النقدي والاستثمار، بل كذلك توفير الشعور بالاستقرار بالبنابة عن تلك المؤسسة. ( والمعروف جيداً أن رجال المصارف في انكلترا يصرّون على احتشام النمط الكلاسيكي. كما كانت تصر في الماضي وزارة الخارجية الأمريكية على نفس النمط الكلاسيكي في سفاراتها! ).

ان محتوى بناية ما هو غير مستكن. انه لا يشبع المطلب الاجتماعي لكل المجتمعات في كل الأزمان. على العكس من ذلك فإنه في تطور مستمر ويتناظر مع قاعدة مجتمعه. انه يأتي ويذهب ثم يموت يموت قاعدة مجتمعه. والمطالب القديمة. المادية والعقائدية معاً. قد تختلف لفترة ما، أو أنها قد تستوعب من قبل مجتمعات أخرى، مثلاً استعمال المبد الروماني لأغراض مسيحية، أو ادخال الاسلوب الكلاسيكي خلال الحقبة الصناعية في انكلترا.

بعبارة أخرى. فإن تاريخ العمارة هو العملية المستمرة للتغيرات التي تأتي على المحتوى لكل نمط من أنماط الأبنية. لذا فإن محتوى البناية السكنية يتغير مع تطور المجتمع.



## ( ب ) الشكل :

الشكل في العارة هو الهيئة المخصصة . والبنية ككل . وعناصر التكوين . التي تظهر نفسها لحوانسا . ان المحتوى والمرحلة التقنية هما جانبان متقابلان لنفس الظاهرة الاجتماعية . والتي هي انتاج العارة . وهما في تناقضها يظهران نفسيهما للموضوع كشكل . لذلك فالشكل هو ظهور المجموع الكلي للمتناقضات العامة والباطنية للمحتوى والتقنية . انا لا نحس بالتقنية ك تقنية . ولكننا نحس بمظهرها . والتقنية هي عملية معينة . وحين تتنافس مع مطلب اجتماعي معين فإننا وفي أي مرحلة من مراحل هذه العملية . ندركها بواسطة حوانسا . عن طريق كونها شكلاً . بعبارة أخرى ان العمليات المادية الموضوعية تظهر نفسها على اعتبار كونها شكلاً .

هناك أربعة عوامل تقرر هذه العملية المادية . والتي نسميها الشكل .

### ١ - المحتوى :

لقد أصبح واضحاً الآن دور جانبي المحتوى - المطلب العقائدي والمادي معاً - في تقرير الشكل لبنية ما خلال عملية انتاجها . وفي استعمالها المادي ووظيفتها العقائدية . ان المحتوى هو أحد القطبين المتعارضين للعملية الجدلية في إنتاج العارة ، العملية التي تظهر نفسها لحوانسا كشكل .

### ٢ - التقنية المستخدمة لانتاج الشكل

فبعد وجود مطلب اجتماعي لانتاج شكل ، يجري ادخال تقنية لاشباع متطلبات ذلك المطلب الاجتماعي إلى الحد الأقصى الممكن بالقياس إلى المعرفة العلمية لتلك المرحلة . وهذا في الانتفاع من المواد المستخدمة واختيارها . والخواص الكامنة في تلك المواد . والضرورة الاجتماعية - الاقتصادية لاستخدام تلك المادة . ويجب ألا ننظر إلى العامل التقني بصورة تجريدية بل على اعتبار كونه واحداً من خاصيات المرحلة العامة للانتاج لذلك المجتمع ، وهذا على معنى أن الاكتشافات العلمية المتقدمة لذلك المجتمع المعين سوف لا تستخدم ميكانيكياً وأوتوماتيكياً ، بل أن استخدام هذه الاكتشافات مشروط بالضرورات الاجتماعية - الاقتصادية . والتقنية هي القطب الثاني المقابل المتبادل مع المحتوى في عملية التناقض الجدلي للعارة والتي تظهر نفسها لنا كشكل

### ٣ - الأشكال الموجودة أصلاً

ان الاشكال الموجودة أصلاً تؤثر . لدرجة صغيرة أو كبيرة . في انتاج شكل جديد . ان المطالب الجديدة والتقنيات الجديدة هي في عملية تغير مستمر . وبالتالي فإن الأشكال الجديدة هي في الواقع اشكال قديمة مصنوعة . وقد تؤثر الأشكال الموجودة أصلاً في حفل مختلف في إنتاج شكل جديد . وذلك بواسطة تزامله بالضرورة المطالب الاجتماعية الجديدة . مثلاً إدخال الطراز الكلاسيكي الروماني في العارة في الحقبة الصناعية في انكلترا .

### ٤ - دور الفرد

ان العوامل الثلاثة الآتية الذكر تقرر الشكل . ولكن ظهور الشكل من أبعاد وخصائص محددة

مشروط بالفرد كمعيار. ان لكل معيار - طالما وجد المعاريون بالمعنى الذي نعرفه في الوقت الحاضر - طرازاً ضيقاً خاصاً به. وفي ذات الوقت فإن الطراز بالمعنى الواسع. أي الطراز الاجتماعي. هو حصة العوامل الثلاثة الألفة الذكر. ولفهم دور الفرد في انتاج شكل ما بالمعنى الضيق يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار حقيقة أن «التحسس هو صورة ذاتية للعالم الموضوعي. لينين.

وبما أن تحسناات هي ذاتية فإن انعكاساتها للعالم الموضوعي ليست متآلفة. وبالتالي فإن ردود فعل الفرد تجاه المجتمع والطبيعة ليست أيضاً متآلفة. وبما أن تحسناات هي اجتماعية فإن ردود فعلها متشابهة تحت ظروف متشابهة. بعبارة أخرى أن لدينا طرازين: الطراز الضيق. وهو مشروط بالصورة الذاتية غير المتآلفة للفرد. والطراز الواسع. وهو مشروط بالصورة الذاتية لطبقة من الناس أو بجمع ككل.

والآن، ولكي نفهم دور الفرد في انتاج الشكل بمعناه الواسع، فإن علينا أن ننظر لحقيقة أن الفرد يواجه مهمة حل التناقض بين المطلب الاجتماعي الجديد وبين التقنية الجديدة، وهي مشكلة تحددها وتقررها الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية. ان هذه مسألة يجب أن تحل وإلا توقف التطور المعاري.

«ان ظهور رجل ما. وظهوره هو بالذات. في زمن معين وفي بلد معين. هو بالطبع محض صدفة. ولكن إذا طرح جانباً فيكون هناك طلب ليدل. واليدل سيعثر عليه، سواء كان حسناً أو سيئاً. وهو سيعثر عليه في المدى الطويل. فإن يكون نابليون. ذلك الكورسيكي المعين لا غيره: ديكتاتورياً عسكرياً والذي صيرته ضرورياً الجمهورية الفرنسية التي استهكتها حروبها. هو صدفة. اما لو كان نابليون ما مفقوداً فإن آخر كان سيملاً المكان فإن هذا إنما هو مشروط بحقيقة أن الرجل يعثر عليه حالاً يصبح ضرورة: قيصر. أوغسطس. كرومويل... الخ، (الأعمال المختارة. ماركس. إنغلز. المجلد الثاني. ص ٤٥٨).

«يترب على ذلك إذن. وبمكتم عصال معينة في شخصيات الأفراد. أن بوسهم التأثير على مصير المجتمع. ويكون هذا التأثير أحياناً كبيراً للغاية. ولكن امكانية ممارسة هذا التأثير. ومداها يقرراها شكل التنظيم الاجتماعي، وعلاقات القوى في داخله. ان شخصية فرد ما إما تكون عاملاً. في التطور الاجتماعي. حيث تسمح العلاقات الاجتماعية فقط أن يكون كذلك. ومتى تسمح وإلى أي مدى...» («دور الفرد في التاريخ» ص ٤٩ تأليف بلخانوف).

كذلك. «... - اتنا نعرف، الآن أن الأفراد غالباً ما يراولون تأثيراً كبيراً على مصير المجتمع. لكن هذا التأثير تقرره البنية الباطنية لذلك المجتمع وعلاقة المجتمع بالمجتمعات الأخرى.» (نفس المرجع ص ٤٤). ان تأثير انغو جونز على عارة عصر النهضة في انكلترا قد تقرر بالبنية الباطنية للمجتمع في انكلترا في تلك المرحلة المعينة من تطوره، وبعلاقة هذا المجتمع بالثورة الصناعية في ايطاليا وبالعبدة الرومانية. «ومن جراء الصفات المحددة لمعول الأفراد وسجاياهم فإن بوسع المؤثرين منهم تغيير الملامح الفردية للأحداث وبعض النتائج المخصصة، ولكنهم لا يستطيعون تغيير اتجاهها العام. الأمر الذي تقرره قوى أخرى.» (نفس المرجع ص ٤٩). لا يستطيع أحد أن ينكر تأثير طراز انغو جونز على العارة النهضة المبكرة في انكلترا واسهامه فيها. كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنه بسبب الضرورة الاجتماعية - الاقتصادية فإن الفلسفة والقانون ... الخ للدولة الرومانية البورجوازية الايطالية قد تزاملت مع عبدة الصناعيين الجدد في انكلترا.

ثم، «حينما تضع حالة معينة مجتمع ما مسائل معينة أمام ممثليها المثقفين. فإن انتباه العقول البارزة يتركز عليها إلى أن تحل تلك المسائل. وحينما ينجحون في حلها فإن انتباههم ينتقل إلى موضوع آخر. ويحل مسألة ما. فإن الموضوع (أ) يحول انتباه الموضوع (ب) من المسألة التي حلت لتوها إلى مسألة أخرى. فإذا ما سألنا: ماذا كان سيحدث لو أن (أ) كان قد مات قبل حله للمسألة (س)؟ فنستسي أنه لو كان (أ) قد مات لكان (ب) أو (ج) ربما تناول المسألة. وليني حيط التطور الفكري غير محسوس برغم فناء (أ) قبل أوامه». (نفس المرجع ص ٥٠). مثلاً القصر البلوري لـ باكستون، ولو أن رفاثيل، ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي، كانوا قد ماتوا في طفولتهم لأسباب عضوية أو ميكانيكية معينة غير مرتبطة بالمسرى العام للتطور الاجتماعي - السياسي والفكري لـ إيطاليا. لكان صار الفن الايطالي أقل كالأل. ولكن الاتجاه العام لتطوره في مرحلة عصر النهضة كان سيقى على حاله. ان رفاثيل وليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو لم يخلقوا هذا الاتجاه. انهم كانوا مجرد ممثليه الأمتلئين». (نفس المرجع ص ٥٣ - ٥٤).

«ان الرجل العظيم ليس عظيمًا بسبب أن صفاته الشخصية تعطي سمات فردية للأحداث التاريخية الكبرى، بل لأنه يمتلك صفات تجعله قديرًا غاية الاقتدار على خدمة المطلب الاجتماعي الكبير لزمانه، المطلب الذي نشأ كنتيجة لأسباب عامة ومحصورة... ان الرجل العظيم هو مبتدئ على وجه التحديد، يرى أبعد مما يرى الآخرون، ويرغب بأشياء بأقوى مما يرغب بها الآخرون. انه يحل المسائل العلمية التي نشأ عن العملية المسبقة للتطور الفكري للمجتمع، انه يشير إلى المطالب الاجتماعية الجديدة التي خلقها التطور المسبق للعلاقات الاجتماعية. انه يأخذ المبادرة لاشباع تلك المطالب... ولكن ان كنت أعرف في أي اتجاه تتغير العلاقات الاجتماعية من جراء تغييرات معينة في العملية الاجتماعية - الاقتصادية للانتاج. فاني أعرف كذلك في أي اتجاه تتغير العقلية الاجتماعية. وبالتالي فاني قادر على التأثير فيها.» (نفس المرجع ص ٥٩ - ٦١).

وما أن ينتج الشكل أو يثبت نتيجة للعوامل الأربعة المشار إليها آنفًا حتى «ينبع حركة خاصة به بالذات» (الأعمال المختارة، ماركس وانغلز، ص ٤٤٥)، مستقلاً. بمعنى من المعاني، عن العوامل الفعلية التي أنتجته. والشكل سيكون له، تحت ظروف ملائمة، حياته الخاصة به. ويصبح عاملاً في فروع انتاجية أخرى أو جديدة، وإن أفكاراً في بلدان أخرى، مستقلة بمعنى من المعاني عن الفرد الفعلي. والمطلب الاجتماعي والتقنية اللذين انتجا الشكل، - مع أن حياته العامة، أي استمرارية بقاء الشكل - تستمر بكونها معتمدة على الحركة الجدلية العامة والخاصة لتلك التقنية ولذلك المطلب الاجتماعي - فإذا طرحنا جانباً تلك التقنية وذلك المطلب الاجتماعي فإن الشكل سينقطع عن الوجود.

«... ان القوة المستقلة الجديدة، وإذ هي تنبع بالأساس حركة الانتاج، تنعكس بدورها على ظروف وأسباب الانتاج، وذلك جراء استقلالها النسبي الكامن، أي الاستقلال النسبي الذي حول إليها فأخذ يتطور بالتدرج، هكذا كان رأي انغلز بشأن الدولة كشكل مستقل خلقته القاعدة» (الأعمال المختارة لـ ماركس وانغلز، المجلد الثاني، ص ٤٤٧).

هذا الشكل المعاري، الذي هو فكرة وتحويط مادي معاً، سيستمر في لعب دور فعال في البنية الفكرية للمجتمع، ويستمر في تسهيل تطور الانتاج ودفعه للأمام، وسيستمر بالمو والتطور كمظهر من مظاهر البنية الفكرية. والانتاج حتى بلوغ مرحلة في تطور المطلب الاجتماعي والتطور الفني

الذين يقررونه. عندما لا يعود متوافقا مع متطلباتها. انه يبدأ بالعمل بمثابة كايخ على الانتاج والبنية الفوقية معاً. إلى أن يتعدى هذا الشكل في النهاية ويتأسس شكل جديد. هذا الشكل الجديد هو جديد نوعياً. وان كان يحتوي على رواسب ليس فقط من الشكل السابق بل من أشكال عديدة أقدم ذات متطلبات سائلة. ان الانتاج الآلي قد تطور في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا إلى درجة أصبح فيه لا بد من تطوير الشكل القديم للمصانع إلى شكل ذي باعات أوسع. وحماية أكبر ضد الحريق ... الخ. وهكذا خلق طور جديد في العارة. عارة الحديد الصلب. وبالتالي محطات السكة الحديد في أواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ولكن حالما تصبح التجارة بالنتائج مستقلة عن الانتاج ذاته. فإنها تتبع حركة ما تظل تتبع. بيا هي محكومة ككل بالانتاج. في جوانب مخصوصة وضمن الاعنات العمومي. تتبع قوانين خاصة بها مشمولة بطبيعة هذا العامل الجديد. هذه الحركة لها أطوار خاصة بها وهي بدورها تعكس على حركة الانتاج (الأعمال المختارة للركس وانغلز. المجلد الثاني. ص ٤٤٥).

وهكذا، لما أن ينتج شكل ما في العارة. حتى يتبع حركة خاصة به. ومفردة في طبيعتها. وما أن يقبل الشكل حتى يصبح طرازاً.

ان للشكل حركتين في تطوره:

١ - الحركة الكلية: وهي حركة تدريجية، نشوية. انها حركة الشكل من النافذة الرغبة البسيطة للعارة القوطية في انكلترا نحو دمجها وتأليف النافذة المزخرفة ثم الشاقولية. انها تطور شكل النافذة المدنية المستدقة في جميع اطوارها.

٢ - الحركة النوعية: وهذه حركة ثورية للشكل. حركة كمية متصاعدة تنهي بنوعية مختلفة. انها حركة النافذة القوطية المدنية نحو النافذة البيودورية المسطحة ذات الاسكفة في العارة الانكليزية للقرن السادس عشر. انها حركة الشكل للعوارض الخشبية في محازن ومصانع أواخر القرن الثامن عشر نحو شكل عوارض الحديد الصلب الواسعة الباعات والمتعددة الميئات. ثم أنها حركة الشكل للاكساء الآجري والمحيطان الصلدة للمعامل المنشأة من الحديد الصلب نحو المنشآت الثورية، مثلاً بالم هاوس في حدائق كيو والقصر البلوري في اواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ان الحركتين معاً. الكلية والنوعية للشكل في العارة. حين نظهران نفسيهما لنا باعتبارهما ليستا عملية مستمرة. فقد يمكن نعتيها بحركتين عارضتين. بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. هذه هي حركة الاشكال التي ترحل من فرع انتاجي إلى آخر. من الرسم إلى العارة، من بلد إلى آخر، من إيطاليا إلى انكلترا. عارة مجتمع الرق. إلى عارة الحقبة الرأسمالية. وطالما لم يكن الناس على وعي بالاتجاه العام للتطور في مجتمعهم. بصورة جزئية أو كلية، وكتيجة لظروف اجتماعية - اقتصادية معينة. فإن القاعدة الجديدة في صراعها مع القاعدة القديمة قد تخرج بعض العوامل لبنيتها الفوقية بالبنية الفوقية القديمة.

لذا فإن الأوضاع الميتة أو المضمحلة للبنات الفوقية القديمة مستوعب ويستفح بها من أجل تشكيل وتثبيت بنيتها الجديدة التي لا تزال قديمة. ان البورجوازية الفنية في إيطاليا استوعبت

وانضمت بالاشكال القديمة لمجتمع الرق الروماني. ومن هنا الاشكال الكلاسيكية الرومانية في طراز عصر النهضة. وهذا المرح للافكار تنتج عنه الاستعارة والنقل لدرجة كبيرة أو صغيرة. للاشكال العائدة لبنات فوقية أخرى أو فروع إنتاج أخرى. إلى أن نجد تلك البنية الفوقية نفسها، أو يجد فرع الانتاج نفسه. وقد ثبت بقوة لكي يعلن عن شكله المخصوص. أقول: يعلن عن شكله المخصوص بمعنى أن الاستعارة والنقل هما مشروطان بمطالبتها الاجتماعية الجديدة وبالتقنية التي تقررهما. بمعنى أنه من غير الممكن الاستعارة والنقل بالمعنى الحقيقي. بمعنى أن البنية الفوقية الجديدة أو فرع معين من فروع الانتاج ينظر إلى الاشكال القديمة أو القاعدة بمنظار متحامل. ولكن تلك البنية الفوقية وفرع الانتاج يجدان نفسيهما في ذات الوقت مشروطين بمطالبتها الاجتماعية الموضوعية الكاملة وبالمرحلة التقنية.

«لقد بينت أن استيعاب القانون الروماني قد قام بالأساس (ولا يزال). بقدر ما يتعلق الأمر بالصورة العلمية لرجال القانون) على سوء فهم. ولكن لهذا لا يستتبع ذلك أن القانون في شكله الحديث - على الرغم من المحاولات الحثيثة لرجال القانون في الوقت الحاضر لإعادة تركيبه على أساس سوء التركيب للقانون الروماني - هو قانون روماني مساء الفهم. وإلا فيوسع المرء القول: ان أي إنجاز لمرحلة سابقة اسوعبها مرحلة لاحقة هي بشكل قديم مساء الفهم. من الواضح مثلاً أن الوحدات الثلاث، كما ركبها مسرحياً الدراميون الفرنسيون في عهد لويس الرابع، أقيمت على الدراما الاغريقية المساء الفهم (وعلى كتابات ارسطو باعتباره المروج الرئيسي للدراما الاغريقية الكلاسيكية). من جهة أخرى، فمن الواضح على السواء أنهم فهموا الوحدات الثلاث وفقاً لمطالبهم الفنية الخاصة بهم. لذا فإنهم تمسكوا بهذه الدراما «الكلاسيكية» المزعومة لأمد طال كثيراً بعدما فسرهم داسيه وآخرون ارسطو على نحو صحيح. وبالمثل، فإن كل الدساتير الحديثة تستند لحد كبير على الدستور الانكليزي المساء الفهم. فهي تنبئ مثلاً كشيء جوهري ما يسمى بالمسؤولية. وهي سمة في الدستور الانكليزي قد أصابها البلى وهي ليست قائمة في انكلترا اليوم إلا شكلياً كنتيجة لسوء الاستعمال. ان الشكل المساء الفهم هو بالضبط الشكل العام. وهو في مرحلة معينة من التطور الاجتماعي الشكل الوحيد القادر على الاستعمال العام». (كارل ماركس، رسالة إلى فرديناند لاسال، في ٢٢ تموز ١٨٦١، كما وردت في «الفن والأدب» ص ٢١ - ٢٢).

ان اشكال عصر النهضة المبكر - المرحلة التودورية - كان جزئياً نتيجة حركة كمية وجزئياً نتيجة حركة عارضة، حركة عارضة بمعنى أن الطبقة البورجوازية في انكلترا قد مزجت آنئذ عقيدتها الفكرية بعقيدة روما القديمة والبورجوازية الايطالية. الأمر الذي نتج عنه تغير نوعي جديد في الشكل الجديد للعارة التودورية.

«السلعة هي أساساً مادة خارجية شيء تمكنه صفاته، بشكل أو بآخر، من إشباع الحاجة الإنسانية. وطبيعة هذه الحاجات. سواء نشأت مثلاً في المعدة أو في المخيلة. لا تؤثر في المادة ... ان كل مادة نافعة. كالحديد والورق ... الخ. يجب النظر إليها من زاويتين. الكمية والنوعية. ان كل مادة كهذه هي تجمع خواص عديدة، ولهذا قد تكون نافعة بطرق مختلفة. واكتشاف هذه الطرق المختلفة، ومن ثم العثور على الاستعمالات المتعددة للأشياء، هو من فعل الوقت. فالوقت مطلوب أيضاً لاكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لقيمة المواد النافعة ...» (كارل ماركس. رأس المال. المجلد الأول. القسم الأول. الفصل الأول. ص ٣).

ولكي تصبح مادة ما سلعة يجب أن تكون لها خاصيتان: «... في المقام الأول ان تكون شيئاً يشبع حاجة انسانية. وفي المقام الثاني أن تكون شيئاً يمكن مبادلته بآخر، (لبنين. ماركسية ماركس وانغلز، ص ٣١) بمعنى أنه «... حتى تصبح سلعة فإن الناتج يجب أن يمر عن طريق التبادل بين أيادي أشخاص آخرين تكون لهم ذات قيمة استخدامية.» (رأس المال. نفس المراجع، ص ١٠).

ان شيئاً أو معبداً أو ملعباً. يبي من قبل مجموعة من الناس. لا لاستعماله الشخصي الخاص. بل لاستعمال الجماعة أو لفرد واحد. هو سلعة. هكذا هي خواص السلع عموماً. وخواص العمارة كسلعة خصوصاً. لذلك فإن الأمر ينطوي على الايضاحات التالية:

١ - «... ان اكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لقيمة المواد النافعة هو مسألة وقت اعتياداً على ظروف اجتماعية - اقتصادية، أي أن ليس كل فرد في المجتمع في انكلترا في الوقت الحاضر لدى تصرفه الخاص استعمال سيارة. تلفزيون، صورة لـ رينولدز. ولكن وبصورة عامة ان كل فرد. بشكل أو بآخر، تحت تصرفه الخاص استعمال. أو امتلاك. دار سكن، بعبارة أخرى ان دار السكن في انكلترا أصبح عموماً سلعة جوهرية.

٢ - ان حجم العمل المستخدم في إنتاج دار سكن هو أكبر بكثير من إنتاج أية سلعة أخرى جوهرية نسبياً. ان العمل المبيت في صنع حذاء، أو وجبة طعام، أو قطعة ملابس ... الخ هو أقل بكثير من العمل المبيت في بناء دار سكن. كذلك فإن استهلاك الحذاء يستغرق سنة أو سنتين أو حتى أقل بينما استهلاك دار السكن قد يظل لمدة سنة أو أكثر.

٣ - ان إنتاج العمارة هو إنتاج متغاير الخواص. لذا تنشأ النتائج التالية:

(أ) ان الاستقلال النسبي لأجزاء بناية ما من جهة . وعلاقة بعض هذه الأجزاء بفروع أخرى انتاجية من جهة أخرى . يجعل من الممكن زيادة الانتاج نسبياً في أحد الأجزاء أو بالعكس . والتحسين النسبي في بعض الأجزاء الأخرى أو بالعكس . لذا فن المحتمل حصول زيادة انتاج نسبية في الزجاج . وفي عين الوقت شعبة نسبية في انتاج الحجر أو الحديد ومن حركة تصاعد التحسين العلمي في انتاج الزجاج والتخلف العلمي النسبي في إنتاج الحجر .

(ب) لأن الانتاج النهائي هو تركيب نتاجات جزئية صنعت على وجه الاستقلال يصبح من الممكن - إن لم يكن هو التطبيق المعناد في الوقت الحاضر - جمع نتاجات بنائية غير متائلة بدرجة التطور . فمثلاً منشآت الحديد الملحوم والأكساء الحجري . أو قباب الخرسانة القشرية وجدران الطابوق العادي ... الخ أو جمع الزجاج المنتج بصورة علمية مكثفة عالية مع طابوق متخلف مصنوع باليد من نوعية رديئة في نفس البناية .

وكتيجة للخواص الآتفة الذكر للعارة كسلعة . لدينا النتائج التالية :

١ - عندما تصبح مرتبة ما لبناية ما ، كتيجة للتطور الاجتماعي . سلعة جوهرية . مثلاً حانة شرب ... الخ . أو أن المرتبة كانت أصلاً موضوعاً ضرورياً . ثم أصبح سلعة جوهرية . مثلاً دار سكن ... الخ . فانه ليس فقط سيستخدم المستوطن كل قوتهم لتقليل نوعيتها . بل أن الضرورة للبنية الاقتصادية في المجتمع الطبي تقضي ببقاء النوعية متردية . ذلك لأن تحسين النوعية يتطلب على زيادة في حجم العمل المبيت في تلك المادة ، بمعنى زيادة القوة الشرائية للناس وبالتالي انخفاض في فائض القيمة . ومن هنا التفاضل بين تحويط أو عارة تنشأ للقلة أو للوفرة في مجتمع طبي . مثلاً ، كلما قويت حركة الطبقة العاملة وقرى صراعها من اجل رفع مستوى معيشتها في مجتمع رأسمالي كلما زادت قوتها الشرائية . وبالتالي تحسنت نوعية وكمية العارة المنتجة لاستعمالها أو امتلاكها . ان المهندسين يتنافسون فيما بينهم أيهم يخفض مستوى دار السكن للطبقة العاملة إلى أدنى حد اجتماعي يمكن إحتماله ، في حين أنهم رعا يتنافسون في ذات الوقت في مضمار مفاهيمهم وتجاربهم حيناً يصممون داراً لأحد الأغنياء . ما هو « دليل الاسكان »؟ ان لم يكن حماية أفراد الطبقة العاملة من مقاول البناء المضارب الذي قد ينشيء دوراً دون الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحتماله من جهة . وصون الطبقة المالكة للمقار بحيث لا يجري تجاوز هذا الحد الأدنى الاجتماعي الممكن إحتماله من قبل السلطات المحلية عند الانشاء لأفراد الطبقة العاملة؟ ولكن ، أي مجتمع رأسمالي قد أخرج حتى الآن « دليل اسكان » للسادة والأغنياء؟

٢ - كتيجة للضرورات الاقتصادية وأرو العقائدية فإنه ستمر مرتبة معينة من البناء بعملية متصاعدة من التطور التقني بالقياس إلى مراتب أخرى أو بالتناقص معها : ان التطور التقني المتصاعد خلال أواسط القرن التاسع عشر في محطات السكة الحديد والمستنبتات الزجاجية وأبنية المكاتب الكبيرة في لندن وشيكاغولا يتناظر مع وضع التقنية في انتاج دور السكن للطبقة العاملة في ذلك الوقت وفي هذين المكانين . هل يمكننا القول أن المنازل الريفية المعزلة لـ فرنك لويد رابت النيبية «بالزهرة بين الأشواك» لاستعمال ذوي الرخاء في النصف الأول من القرن العشرين هي بنفس المستوى التقني والمستوى لبيت الطبقة العاملة في نيويورك ومها في نفس الحقيقة؟

فضلاً عن ذلك فإن مراتب مختلفة من الأبنية المنشأة لنفس الطبقة من الناس تتطور بصورة غير

متساوية. مثلاً. صالة الحديد الصَّب والزجاج المنتجة لاستعمال أسرة مرفهة. على النقيض من بينها الفكري: فالأولى متقدمة كثيراً من الناحية التقنية. في حين أن الثاني هو بالمقارنة إنتاج متخلف للغاية.

وللتطور غير المتساوي جانبان.

(أ) التطور غير المتساوي الذي يسببه وجود الطبقات. وعليه فكما زاد التفاضل الطبقي شدة كلما بولغ في التطور غير المتساوي في انشاء نفس المرتبة من الأبنية. والممتلكة أو المستخدمة من تلك الطبقات المتعارضة.

(ب) أما الجانب الآخر فهو الإنتاج غير الجماعي وغير الواعي، الذي هو فوضي في الإنتاج عموماً. حيث يتطور أحد مراتب صناعة البناء ويترك المراتب الأخرى وراءها. أو حيث تتخلف صناعة البناء بأسرها وراء فروع الصناعة الأخرى. ان عناصر معينة في بناية ما. والتي لها علاقة مباشرة بفروع الصناعة الأخرى، تتطور حسب التقدم السريع لذلك الفرع، مثل التطور السريع في إنتاج منشآت الزجاج والحديد الصَّب في أواسط القرن التاسع عشر، على النقيض من التقنية المتخلفة في إنتاج الكساء الطابقي لنفس البناية. ان الحديد الصَّب كان مرتبطاً مباشرة بإنتاج المكاثن والجسور... الخ.

«في النظام الرأسمالي، تتطور المشاريع الفردية والفروع الفردية في الصناعة والبلدان الفردية تطوراً غير متساو ومتفرق. من الواضح أنه مع فوضى الإنتاج السائدة تحت الرأسمالية والتنازع المحموم بين الرأسماليين من أجل الأرباح، لا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك، (الاقتصاد السياسي، ليونتييف، ص ٢١٣).

(ج) عند النظر في مرتبة معينة من الأبنية يصبح واضحاً أن مزيداً من العمل قد أدخل في بناية لتستخدم أو تمتلك من فرد من الطبقات الحاكمة. بدرجة أكثر مما لو كانت البناية هي لأجل استخدام أو امتلاك فرد من الطبقات غير المالكة للعقار. ان حقيقة أن عملاً أكبر سببت في بناية معينة مما سببت نسبياً في بنايات أخرى من نفس المرتبة، تفتح الامكانية للتطور التقني والتجاري وبزيد من التقدم في إنتاج العارة. ولذا نجد أن تاريخ العارة في المجتمعات الطبقة محصور بينايات متقدمة متعزلة تستخدم من قبل الطبقات ذات الملكية العقارية. أو بتلك البنايات التي اشيعت في حين من الدهر المطالب الاجتماعية - الاقتصادية مجتمع طبقي. مثلاً الاهرامات المصرية، المعبد الاغريقي، المسرح المدرج الروماني، كاتدرائية القرون الوسطى. والقصر البلوري في القرن التاسع عشر.



ان العمارة هي فن وعلم معاً، انها فن لأن عليها اشباع مطالب عقائدية، وأنها علم بسبب التقنية المطلوبة لاشباع المطالب العقائدية والمادية. لذا فإن حجم الاسهام لعمارة ما يجب تنيه من جانبين: الأول. العلم - ما هو حجم الاسهام لتلك البناية في تطوير علم العمارة عموماً. أو ما هو اسهامها في تطوير إنتاج الأبنية؟ والثاني. الفن - إلى أي مدى اشبتت تلك البناية المطالب العاطفية لتلك الفترة المعينة؟

#### (١) العمارة كعلم:

«الفكر الانساني. إذن قادر بطبيعته على عطاء الحقيقة المطلقة، بل ويقوم بهذا العطاء. الحقيقة المطلقة المكونة من المجموع الكلي للحقائق النسبية. ان كل خطوة في التطور العلمي تضيف ذرات جديدة لمجموع الحقائق المطلقة، لكن حدود الحقيقة لكل فرضية علمية هي حدود نسبية تمتد تارة. وتتخلص تارة أخرى. مع نمو المعرفة. يقول: دايترغن (ان الحقيقة المطلقة يمكن رؤيتها. وسماها. وشمها. ولسها. وبالطبع معرفتها كذلك: لكنها لا تستوعب كلياً في المعرفة). (ص ١٩٥). فن نافلة القول أن صورة ما لا تستنفد موضوعها فيبقى الفنان متخلفاً وراء نموذج... كيف يمكن لصورة أن تتطابق مع نموذجها؟ انها تتمكن من ذلك على وجه التقريب. (ص ١٩٧). «لذا فإننا نستطيع معرفة الطبيعة واجزائها على نحو نسبي فقط، ذلك أنه حتى الجزء الواحد. على أنه مجرد علاقة مع الطبيعة. يمتلك مع ذلك طبيعة المطلق. طبيعة الطبيعة ككل. التي لا يمكن استنفادها بواسطة المعرفة...» (لينين، المادية والنقد التجريسي، ص ١٣٣ - ١٣٤).

فضلاً عن ذلك «فن وجهة نظر المادية الحداثية، أي الماركسية. فإن حدود مقاربة معرفتنا للحقيقة المطلقة. والموضوعية، هي حدود مشروطة تاريخياً، لكن وجود مثل هذه الحقيقة هو كشرط. وحقيقة. اننا نتقرب قريباً منها هي كذلك غير مشروطة. ان خطوط محيطات الصورة مشروطة تاريخياً، لكن حقيقة ان الصورة تكشف عن نموذج موجود موضوعياً هي غير مشروطة. وعندما نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، في معرفتنا للطبيعة الجوهرية للأشياء. إلى اكتشاف صبغة الألوان الحمراء من قطران الفحم. أو إلى اكتشاف الالكترن في الذرة. فان الاكتشاف مشروط تاريخياً، ولكن كون كل اكتشاف كهذا هو تقدم في المعرفة الموضوعية مطلقاً، إنما هو غير مشروط. وبكلمة واحدة فإن كل معتقد فكري مشروط تاريخياً. ولكن الصحيح بصورة غير مشروطة أن كل معتقد علمي (بالتفريق مثلاً عن المعتقد الديني) يناظر حقيقة موضوعية، طبيعة مطلقة.» (نفس المرجع، ص ١٣٤ - ١٣٥).

ان كل خطوة في تطوير المعرفة بخواص المواد واستعمالها تضيف «مقال ذرة» جديد لعلم العارة: ان معرفة خاصة واستعمال المواد لا تقتصر في العارة على خواص الجسر والعمود في البناء مثلاً. بل تشمل كذلك استعمال المواد لأسباب أخرى مثل الزجاج الملون من أجل نشر المعتقد في تلك المرحلة إلى الحد الأقصى. أو خواص العلاقات الجديدة للألوان. أو اكتشاف تأثير الظل على حواسنا ... الخ. كل هذه اكتشافات للعالم الموضوعي وإسهام في علم العارة.

وليس كل اكتشاف في علم العارة هو حقيقة مطلقة. انه يجوي «مقال ذرة» من الحقيقة المطلقة وعديداً من الحقائق النسبية التي هي مشروطة. لذا فإن كل فرضية علمية في العارة هي نسبية بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. تتحد تارة. وتنقلص تارة أخرى. ان اكتشاف القوس المستعرض في كاتدرائية درهام كان فرضية علمية إضافة إلى المعرفة في المستكنات. وحقيقة هذه الفرضية تطورت إلى القوس الأذق موضعاً، والمسطح، والمنحني للأعلى والأقل كتلة، في كاتدرائية أكثر، لكن هذه الفرضية العلمية تقلصت حيناً اكتشف المزيد من الحقائق المطلقة في المستكنات وقدمت فرضية جديدة توجت بقبة سان پول. ان استعمال الحجر في القرون الوسطى سوى من «فترات» المعرفة بواقعها الموضوعي أكثر من استعمال نفس المادة من قبل الاغريق. ان المعرفة العلمية – طريقة التصوير – المستخدمة في نشر المعتقد المسيحي باستعمال الزجاج هو أكثر تقدماً من الطريقة الاغريقية في استخدام نفس المادة. ان القلم السبائي قادر على تصوير واقع الناس أكثر من أي شكل آخر من العرض التصويري السابق، كالزجاج والزجاج الملون، والايقونات والرسم الزيتي ... الخ.

## ( ٢ ) العمارة كفن

ان اسهام الفن في العارة يجب ألا يقسم عدى صلته بالعالم الموضوعي. بل يمدى اشباعه للمطلب العقائدي لذلك المجتمع المعين. ان الاسطورة اليونانية لا صلة لها بالواقع، وما هي إلا وهم من القرون الماضية (في دراسة التكوين الواقع للكون لا تشتمل هذه الأساطير على أي حقيقة مطلقة) أما في مضمار الفن المعاري فإن النحت اليوناني الذي صور الأساطير اليونانية لا يزال فناً واحداً من أرقى الأشكال التي بلغها الفن. ومن جهة أخرى. ورغم أن الشكل الطبيعي للنحت اليوناني يجوي من التصوير الواقعي للجسم الانساني أكثر مما يجويه النحت القرطبي الروحاني. فإن هذا الأخير لا يقل بأية حال من الأحوال عن الأول كشكل فني، أي إشباع المعتقد لمجتمع معين.

ان الفن هو موقف الانسان العاطفي نحو الطبيعة. ويتطور معرفة الانسان الموضوعية للطبيعة – تراكم الحقائق المطلقة – يتطور الفن، الموقف العاطفي. باكتساب مزيد من حالات متقدمة من المواقف نحو الطبيعة، ومن هنا التطور المستمر للفن في فقدانه لصفاته الفنية «خالصة» نحو حالة أسمى، نحو موقف أكثر موضوعية، نحو الطبيعة. بعبارة أخرى فإن الفن، هذا الموقف العاطفي، «يتضاد» أكثر فاكتر ويتداخل تمازجه بالفهم العلمي الموضوعي، مثلاً «الانسياب العلمي» لشكل طائرة نفاثة، شكل دفة باخرة عصرية، كرسي مصمم من قبل ميز فان در رو، مقصورة قطار كهربائي ... الخ. ان الانتاج الحديث الكبير والاوتوماتي (أخترك ذاتياً) يفضل الفصل بين موقف الانسان العاطفي وموقفه الواعي – العلمي – نحو الطبيعة، ان الأول، الموقف العاطفي، أخذ بالتضاؤل تدريجياً، والثاني، الموقف العلمي أخذ بالتطور تدريجياً. ويتداخل تمازجها فإن الانتاج الحديث قد خلق أشكالاً جديدة من التصميم الصناعي المصري.

«من المعروف جيداً أن مراحل معينة من التطور الأنسي للفن لا تقف على صلة مباشرة بالتطور العام للمجتمع. ولا بالقاعدة المادية والبنية الهيكلية لمنظمتها. لاحظ مثل الاغريق بالمقارنة مع الأمم الحديثة. أوحى شكسبير. فيشان صيغ معينة من الفن. كالملمحة مثلاً. فإن من المعروف منه أنها لا يمكن انتاجها قط في شكل «عالم الملاحم» حالما يأتي الفن كتن إلى حيز الوجود. بعبارة أخرى. أن اشكال فن هامة معينة قد تكون في محض مرحلة دنيا من تطورها. فإن كان هذا صحيحاً بخصوص العلاقات المتبادلة للأشكال المختلفة في الفن ضمن حلبة الفن نفسها. فإن من غير المستغرب أن ذات الشيء صحيح بخصوص علاقات الفن ككل بالتطور العام للمجتمع. والصعوبة تقع فقط في التشكيلات العامة لهذه التناقضات. لما أن تحدد هذه حتى توضح. فلنأخذ مثلاً علاقة الفن الاغريقي وعلاقة الفن في عصر شكسبير بعصرنا هذا. فن المعروف جيداً أن الاسطورة اليونانية لم تكن فقط ترسانة الفن اليوناني. بل كانت كذلك الألفية ذاتها التي منها انبثق هذا الفن. هل أن مشهد الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي رسمت المخيلة اليونانية والفن اليوناني شيء ممكن في عصر الآلة الأوتوماتيكية والسكة الحديد والقاطرات والأبراق الكهربائية؟ أين موضع فولكان باتري من روبرت وشركا؟ جويتز من قضيب الصراخ؟ هيرمز من مؤسسة موبيلر للاعتماد؟ ان كل جهادة الأساطير يسيطرون على قوى الطبيعة ويرسمون مخطيها، وذلك في المخيلة ومن خلالها. لذا فإنها تخفي حالما يسيطر الانسان على قوى الطبيعة. ما الذي آلت إليه آلهة الشهرة إلى جانب مؤسسة ميدان للطباعة؟ ان الفن اليوناني يفترض سبقاً وجود الاسطورة اليونانية. أي أن الطبيعة بل وحتى شكل المجتمع محبوكان في الخيال الذهني على هيئة فنية غير واعية. هذه هي مادته ... لكن الصعوبة هي ليست في فهم فكرة أن الفن اليوناني والملمحة اليونانية مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. انها بالأحرى تكن في أن نفهم لِمَ ما زالاً يؤلفان معنا مصدراً للمتعة الحالية ويسودان في بعض النواحي باعتبارها المقاس والنموذج الذي يمكن نواله.

«ان الرجل لا يمكن أن يصبح طفلاً مرة أخرى، إلا إذا أصبح صبيانياً. ولكن ألم يستمتع بالطرق الساذجة للطفل، ولم لا يبحث في بحث اصالتها بزعم أعل؟ أو ليست سمعة كل حقبة مبعثرة تكون كالتبيعة حقاً في طبيعة الطفل؟ لم لا تمارس الطفولة الاجتماعية للانسان، حيث بلغت أجمل تطورها، فتنها الأزلية كمعصر لن يعود؟ ... ان فنة فهم لنا لا تتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي انبثقت منه. انه بالأحرى ناتج هذا الأخير وهو بالأحرى ناشيء عن حقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي قام الفن في ظلها والتي في ظلها وحدها يمكن أن يظهر. هي ظروف لن تعود. (كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص ٣٠٩ - ٣١٢).

ولا ينبغي أن نزن قيمة أن «فنة فهم لنا» بواسطة درجة موضوعيتها - المقارنة من الواقع الموضوعي: ان هذا هو وظيفة العلم، بل بالأحرى إلى أي مدى يعكس الفن المعقد التقدم لمرحلته، من جهة، وإلى أي مدى يلعب دوراً فعالاً في التطور الاجتماعي لتلك المرحلة. ليس هناك من بين آلاف وآلاف الأشياء البدائية التي نفخت فيها الحياة ومن بين مئات آلهة الأساطير يجتمع الرق، والرب الاقطاعي الواحد، ليس هناك أي واحد منهم يتسجم مع الواقع أكثر من الآخر. انهم وهم طفل وضرورة تاريخية، منها انتجت روائع الفن في الماضي، كالمخطوطم والزخارف الهندسية التجريدية البدائية، والزقورات السومرية والاهرامات المصرية وتيجان زهرة الزنبق على الأعمدة، وتثال الآلهة الثينا، والمعد الاغريقي نفسه بكل ما فيه من طرز وقصصات مثلك وأخيلة بصرية، والمسيح في المزيجات المسيحية والقديسين في الزجاج

ان تولستوي كان ... «المعبر عن الأفكار والمشاعر التي اتخذت صياغتها بين ملايين الفلاحين الروس في زمن كانت للثورة البرجوازية فيه تقرب من روسيا. ان تولستوي أصيل. عند اخذه ككل. ويعبر بالضبط عن الملامح المحددة لثورتنا كثورة برجوازية فلاحية. من وجهة النظر هذه فإن التناقضات في آراء تولستوي هي حقاً مرآة تلك الظروف التناقضية التي كان على الفلاحين في ظلها أن يلعبوا دورهم التاريخي في تاريخنا». (لينين. مقال «تولستوي كمرآة للثورة الروسية». مقتبس من «مقالات عن تولستوي» دار نشر اللغات الأجنبية. موسكو. ١٩٥١. ص ١١).

ثم أن ... «تولستوي عبر في أعماله عن القوة والضعف. الجبروت والحدودية لحركة جماهير الفلاحين بالضبط. ان احتجاجه الغيور، الحماسي، والحاد بصورة لا يعرف الرحمة في الغالب، ضد الدولة والشرطة والكنيسة الرسمية يصور مشاعر الديمقراطية الفلاحية البدائية التي تراكت فيها أكاداس الغضب والكراهية في قرون من العبودية والاستبداد البيروقراطي والسرقة والبيسوة وخداع الكنيسة ونفاقها ... ان شبه الذي لا هوادة فيه للرأسمالية، تستغره أعقق الشاعر واعى الغضب يصور كامل الرعب الذي يشعر به الفلاح التقليدي ضد عدو جديد، غير مرئي، مبهم يتقدم نحوه من مكان ما في المدينة، أو من مكان ما من خارج البلاد، محطماً «أسس الحياة الريفية، جالباً ما لا مثيل له من الخراب والفقر والموت جوعاً والتضخ والبعاء والسفلس - كل شئ» «حقبة التراكم البدائي» وقد تضاعفت مئات المرات بزرعها في التربة الروسية آخر الوسائل بالذات للسرقة التي ابتدعها المستر كروبون».

(المستر كروبون. استعارة تعبير استعمل في الأدب الروسي في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي كرمز لرأس المال والرأسمالين).

ولكن وفي ذات الوقت كشف البرونستاني الغيور والشاحب الحماسي والناقد الكبير. كشف في عمله عن فشل في فهم أسباب الأزمة التي كانت تقرب من روسيا ووسائل تجنبها، الأمر الذي هو فقط من سجايا الفلاح التقليدي. الساذج، لا الكاتب المثقف ثقافة أوروبية. فبالنسبة له أصبح النضال ضد الدولة الاقطاعية والبوليسية. ضد الملكية، استنكاراً للسياسة وأدى إلى عقيدة «لا تقاوم الشر» ونشأ عنه الانزعاج الكلي عن النضال الثوري للجماهير في ١٩٠٥-١٩٠٧». (نفس المرجع، ص ١٨-١٩).

بعبارة أخرى، ورغم أن موقف تولستوي كان بمعنى من المعاني غير علمي، تبقى الحقيقة قائمة بأنه كان فناناً عظيماً، مجرد أنه عبر عن مطامح وعواطف الفلاحين في مرحلته الزمنية.

ان المجتمعات القديمة لم تقيم قط. بصورة واعية، عملاً فنياً بواسطة المدى الذي يعكس فيه معتقدها أو معتقد بمجمعات أخرى. بل قيمته بالأحرى بواسطة المدى الذي تستطيع فيه الانتفاع من ذلك الفن لاشباع معتقدها. وحيناً أعيد اكتشاف جمال الفن الكلاسيكي من قبل البورجوازية المبكرة، لم يكن ذلك إلا نتيجة تزامن معتقدها مع المعتقد الكلاسيكي، الوطنية الرومانية. القانون، الفلسفة ... الخ. بعبارة أخرى. انها «الاستعارة» والانتفاع من قبل البورجوازية التي ما زالت فنية في إيطاليا من شكل فني قديم للمجتمع الروماني. ان ذات الشكل، الشكل الكلاسيكي، قد رفض بعدئذ من قبل قسم غير قليل من البورجوازية خلال

متصف القرن التاسع عشر في إنكلترا حين «اعيد اكتشاف» جمال الفن القوطي . وذلك عندما لم ينجم تطور الثورة الصناعية مع توقعات ومضامح ذلك القسم من البورجوازية . أي الشقاء المتزايد للجماهير، وغو حركة الطبقة العاملة وقرنها المهتدة ... الخ . الأمر الذي أدى إلى المبالغة والتجديد الفائق من قبل أنصار مدرسة رسكن لما كان يدعى بالساعة القروسطية والهدوء . ومن هنا الاحياء القوطي في إنكلترا وجنوب الصناعة الدوية.

ان المادة التاريخية وحدها يوسعها اكتشاف القيمة الحقيقية لاسهام عارة ما ، ذلك لأنها غير متحاملة على أية مرحلة معينة . ولذا فإن تاريخ العارة بالنسبة للإدابة التاريخية هو تاريخ عملية التطور لظاهرة العارة .

ان درجة حجم الحقائق العلمية الموضوعية في قطعة فنية هي درجة مشروطة . ان حقيقة أي عمل فني يجري من الحقائق المطلقة بدرجة أقل بالقياس إلى علم مرحلته ، أو بالقياس إلى الحقائق النسبية في عمل فني أسبق . لا تقلل من قيمته - فثلاً المعرفة بالجسم الانساني في النحت الروماني على التقيض من الوجه الروحاني للمسيح في المسيحية المبكرة . ان نسبة الحقائق المطلقة إلى الحقائق النسبية «بصورة خالصة» في عمل فني ، هي نسبة مشروطة . (وجملة نسبية «بصورة خالصة» تستعمل هنا بمعنى الافتراض الوهمي الخالص) . ان قيمة قطعة فنية يعتمد على مدى اشباعها للنسبة الضرورية اجتماعياً بين الأوهام والواقع - وجه المسيح الروحاني الضروري اجتماعياً . ان نمو وتطور العلم سيحتم أكثر فأكثر جعل الأوهام والغيبيات الماضية منحصرة بالكتب والمتاحف . مع هذا فان النسبي «بصورة خالصة» في عمل فني سوف لا يفقد قيمته . لأن المادة التاريخية تقرر ضرورية التاريخية . ولذا فإننا سوف نستمتع ، وحتى بدرجة أكبر ، بأوهام الطفل من القرون الماضية : ان عدم الايمان بهذا الرب أو ذاك سوف لا يقلل ، من الوجهة المادة التاريخية ، من جمال المسيح في الزجاج الملون أو في المرجح للقرون الماضية . كما لا يتجاهل القرون التي عكست الغيبة المصرية لأن تلك الغيبة لا صلة لها بالحقائق لعلمنا الحديث . ان هذا يحدث فقط ، وقد حدث ، حيناً لم يكن الانسان واعياً لعملية التطور التاريخي للمجتمع . ولذا كان قادراً أن يختار في الفن ، كشيء جميل ، ما يلائم معتقده ، وبالتالي استيعاب الاشكال القديمة للمعتقدات المزمالة والانتفاع بها .

وختاماً فإن العارة يجب تقييمها من جانبين : الأول - كفن (الموقف العاطفي للانسان نحو الطبيعة) ، والثاني - كاتاج .

العاره كفن - فكرة . وظيفتها حفظ ورسم وتثبيت ... الخ البنية الفكرية . انها تصبح تقديمية أو تخلفية وفقاً لما تكون عليه البنية الفكرية سواء نامية أو مضمحلة . العارة كاتاج هي تقديمية أو تخلفية وفقاً لما تكون عليه التقنية المستخدمة سواء نامية أو مضمحلة - أي إلى أي مدى تناظر هذه التقنية مع اتجاه الحركة المجموع الكلي للتقنية لتلك المرحلة من جهة ، وإلى أي مدى تشبع تلك التقنية المخصوصة بمطالب البنية الفكرية ، من جهة أخرى .

ان النظر في العارة كشكوة خالصة ، منفصلة عن قاعدتها المادية التي خلقت الفكرة ، أو عن الاتاج الفعلي للعارة ، هو المثالية بعينها ، انه التاريخ بدون وقاعدته الأرضية ، مها كانت تلك النظرية ذكية وضرورية تاريخياً . ان فصل العارة عن فكرتها الاجتماعية ، بمحتواها ، والنظر فيها كاتاج خالص ، هو المادية الميكانيكية بعينها ، نظرية لا تقر بوعي الانسان في المجتمع - رجالها ليسوا باجتماعيين .

بعبارة أخرى. لم صنعت بناءة ما؟ وهذا يخص محتواها والدور الذي لعبه ذلك المحتوى في تطور المجتمع. وذلك من ناحيتي المطلب المادية والعاطفية لذلك المجتمع.

إذن كيف صنعت؟ وهذا يخص التقنية المستخدمة ومدى اشباعها لمطالب المحتوى.

ما أن ثبت شكل في العارة. ويتكرر اتجاهاه. حتى يصبح طرازاً. ولأن للطراز عوامل ذاتية كاملة فإنه سيتخلف في مراحل أخرى. في حين أن المطلب الاجتماعي والتقنية التي خلقها قد تطورت إلى طور أعلى. انه سيتخلف طالما أن بعض البقايا من المطلب الاجتماعي القديم ومن التقنية مستمرة بالوجود في المحتوى المطور حديثاً وفي التقنية. ولذا بتناقض الطراز مع تطور الشكل الجديد أو تأسيه. انه يصبح عبة بطريقة مزدوجة.

أولاً، عبة لعملية التثبيت السريع للبيئة اللوقية الجديدة التي هي في طور الخلق أو التطوير؛ وثانياً، عبة للانتاج الجديد الذي يجرى خلقه لاشباع المطلب الجديدة، لا لسبب إلا لأن الأشكال القديمة تفرض طبيعتها وظرف انتاجها على التقنية المطلوبة والمخلوقة حديثاً. ان هذه الظاهرة هي في غاية الوضوح خلال المراحل الانتقالية في التطور من طراز إلى آخر.

وقبل أن تأتي أية حركة عرضية لشكل ما إلى الوجود، فإنه يجب تجريد ذلك الشكل - تجريده بمعنى فصله من ظروفه التاريخية الفعلية فيما يتعلق بالمطلب الاجتماعي والتقنية معاً. ودرجة حجم هذا التجريد تقرر المدى الذي يستمر فيه هذه الحركة العرضية بالبقاء أو بالانبعث قبل أن تفعل فعلها ككناج للمطلب الاجتماعي والتقنية معاً، أو بالعكس كعامل تصعيد تحت ظروف معينة. مثلاً، الحركة العرضية للكلاسيكية في انكلترا، والتي تطورت إلى صالة الولايم ومستشفى غرينج. والتي استمرت لغاية بناءة سلفرجز وبنابات وايت هول الحكومية. فإنها حركة أصبحت في الخلل الأخير عائقاً كبيراً للانتاج لكنها لم تصبح بعد كايحاً له لا يمكن تحطيه. وما أن يصل الشكل القديم الذي اعيق في قفزته النوعية إلى شكل جديد - كايحاً أو عائقاً كبيراً جداً للانتاج فإن الحركة العرضية تنتهي ويظهر للوجود شكل نوعي جديد، ثم في المدى البعيد اسلوب جديد، مثلاً، الزخرفة الكلاسيكية للعربات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وشكل العربة ككل. فإن هذا قد استمر في انتاج السيارات الأولى، وكنتيجة لتطور انتاج السيارات فإن الحركة العرضية - شكل العربة - قد انتهت، ان الحركة العرضية قد قفزت إلى حركة نوعية جديدة، ومن هنا السيارة الحديثة للقرن العشرين. بالإضافة إلى ذلك فإن عناصر بسيطة في العارة، مثل الأبواب والموتيفات الزخرفية والنوافذ... الخ يمكن تجريدها إلى علاقات وأبعاد محددة ومنفصلة تماماً عن مواقعها، وبالتالي تجريدها إلى علاقات رياضية. ان هذا الشكل الأرقى من التجريد يمكن أن يعيش ولفترة أطول من الأشكال الأخرى ذات درجات دنيا من التجريد، في تاريخ العارة قبل أن يصبح عائقاً كبيراً لتطور العارة عموماً. ومن هنا ديمومة الميدال الذهبي.

## تقديم

تمه مفهومان أساسيان للتطور. الأول المفهوم الميكانيكي الذي يعتبر التطور بمثابة زيادة بسيطة، تكرار بسيط. وتراكم ومزج للأشياء الموجودة سلفاً. لذا فإن هذا المفهوم غير قادر على تفسير نشوء الحديد من القديم. كيفية وسبب مجيء عملية ما لحيز الوجود. كيفية تطور التعبير الكمي إلى تغيير نوعي. وبالنسبة فإنه سيطلب العون من شيء خارجي، عن العمليات المادية الفعلية، ولذا فإنه بشكل أو بآخر يدخل الظاهرة غير المرئية في عمليات تطور المادة. والثاني هو المفهوم المادي الجدلي، المفهوم الذي «... ينطلق من وجهة نظر تفيد بأن كل شيء يتطور بواسطة نزاع بين أصداده بواسطة فصل. انقسام، لكل وحدة إلى أصداد قائمة بذاتها بشكل متبادل ... أنه يقتضي التعلل في أعاق عملية محصورة، والكشف عن القوانين الداخلية التي هي مسؤولة عن تطور تلك العملية. هذا المفهوم يتتبع أسباب التطور ليس خارج العملية، بل ببطانها ذاته. أنه يتتبع أساساً للكشف عن مصدر «الحركة الذاتية» للعملية.» (الفلسفة الماركسية - شيروكوف. المرجع السالف ذكره. ص ١٣٩).

لذا فلا يكفي اكتشاف التناقض الأساسي في العمارة، بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية، كما أن من المهم على السواء اكتشاف التناقض الباطني للتناقضات الخاصة والعامة. لا بل أكثر، فإن بين مبادئ ومبادئ التناقضات الخاصة يجب تشخيص التناقض الرئيسي، الأساسي والجوهري، وكل تناقض خاص يجب تصنيفه حسب الدور الذي يتخذه في الظاهرة موضوعة الفحص.

«وليس فقط كل وحدة تحوي لذاتها أصداداً قطبية، بل أن هذه الأصداد مترابطة بصورة متبادلة بعضها ببعض، أن جانباً واحداً من تناقض، لا يمكنه البقاء بدون الآخر ... ليس تمه عمل ميكانيكي بدون فعله المقابل. أن الاغلال الكيمياء للذرات مرتبط بشكل لا يتفهم مع اتحادها. والطاقة الكهربائية تفصح عن نفسها على شكل كهربائية متبادلة - إيجابية وسلبية ...» (نفس المرجع، ص ١٥٨).

إن التجوال الاجتماعي، تجوال الإنسان داخل التحويط لبنانية ما لا يمكن أن يتحقق في العمارة بدون سبق وجود التحويط، أو المنشأ، والعكس بالعكس. فإن المنشأ، الهيكل الحديدي، الجانب الآخر من التناقض، لا يمكن أن يوجد بدون متطلبات المطلب الاجتماعي. ثم، الجانب المخصوص، مقاومة الهيكل الانشائي، لا يمكن أن يوجد بدون الحافضية، ولا يمكن للجاذبية من جهة أخرى باعتبارها القطب المضاد، أن توجد بدون مقاومة الهيكل. إن المنشأ والتجوال الاجتماعي هما ضدان، وفي توحدتهما ونزاعهما، تتمز على مصدر وجودهما وفنائهما. وأنه بموجب

هذا القانون يمكن إيفاح القفزة من القوس القوطي المستدق إلى المسطح ذي الأسكفة للمرحلة اليهودية في انكلترا. وكذلك ظهور وزوال الاستخدام العام للزجاج الملون في عارة القرون الوسطى الانكليزية.

ان جدلية العارة تظهر نفسها على النحو التالي:

١ - الموضع الطبيعي لبناية ما يقرره المطلب الاجتماعي . يتناقضه مع التقنية . وهذا التناقض له جانبان:

( أ ) ان المطلب الاجتماعي لبناية ما يقرره موضعها الاجتماعي - الجغرافي . كقربها من نهر أو قرب وطورها على جبل ... الخ من جهة ، أو في مدينة أو قرية من جهة أخرى . هذا الجانب يقرر توفر مواد البناء كالطين والحجر والخشب ... الخ ويقرر العلاقة الاجتماعية بين بناية وأخرى . والتقنية باعتبارها قطباً مضاداً . تتنفع من هذه المواد الموجودة . فتقدم البناية المينة وفق موضعها وضرورتها الاجتماعيتين .

( ب ) الطبيعة الخاصة لموقع البناية : الطين . الرمل . الحجر ... الخ والتقنية تحل مسألة الموقع لتلك البناية في موضعها ذاك المخصوص .

٢ - الجوال الاجتماعي . أي حركة الناس المشروطة اجتماعياً ، وذلك من ناحية علاقة الانسان بالطبيعة وعلاقة الانسان بالانسان معاً . هو في بناية ما ، القطب المضاد للتقنية في حل متطلبات هذا الجوال : تخط مختلف من التحويط مثلاً يكون مطلوباً لعمل دون البيت . في البيت جوال الانسان مشروط بعلاقة الانسان بالانسان وعلاقة الانسان بالطبيعة . كقطب مضاد للتحويط الممكن تقنياً . هذا التناقض يقرر حجم وعدد وعلاقة الغرف ... الخ في البيت . هذا هو تناقض الجوال الانساني ، كضد . للمتناقض الممكن تقنياً بصورة عامة .

٣ - علاقة النوافذ الضرورية اجتماعياً ، الناحية الصحية ، الناحية المعنوية والمادية في تناقض مع التقنية المطلوبة لاشباع هذه الحاجات . ان التطور التقني للنفاذة القوطية في انكلترا قد حتمته اجتماعياً مفاهيم صحية أفضل . وأمن اجتماعي أكبر . واستعمال النافذة لأغراض عقائدية ، أي الزجاج الملون .

٤ - ان الحاجة المعنوية الضرورية اجتماعياً في تناقض مع التقنية - هذا التناقض لا يشرط فقط الجوال الفعل العام ، أو مفهوم الحيز للحقبة الزمنية ، مثل غيبة المعبد المصري ... الخ ، بل ينطوي كذلك على النشر المباشر لأفكار الحقبة . مثل النحت والزجاج الملون والأعمدة المذهبة . والتيجان والزخارف عامة .

٥ - الأشكال القائمة سلفاً بالتناقض مع انتاج شكل جديد ، أي الشكل القائم سلفاً ، استيعاب واستعارة الأشكال بالتناقض مع التقنية ، والعكس بالعكس : التقنية القديمة بالتناقض مع انتاج أشكال جديدة ، وأشكال مستوعبة أو مستعارة كما يقتضيه عامل المحتوى .

ان استمرارية الأشكال أو استعارة الأشكال القديمة المطلوبة من قبل المحتوى ، المطالب المادية



والعقائدية ممّا للقاعدة والبنية الفوقية للمجتمع - كنتيجة اما لتخلف أفكار قديمة أو لتزامن مع أفكار قديمة أو مؤسسات وعادات اجتماعية قديمة - تتناقض مع الظروف التي تتطلبها التقنية الجديدة في انتاج شكل جديد. ان الطرائق القديمة للتقنية. بمعنى كونها عاملاً في انتاج الشكل، تتناقض مع المتطلبات الجديدة للمحتوى المتولد حديثاً. أي متطلبات القاعدة المتولدة حديثاً والبنية الفوقية المتولدة أيضاً حديثاً. في انتاج شكل جديد.

لندن ١٩٥١

## الفهرس

- ابراهيم، أحمد مختار. ٩. ١٠. ١٥.  
 ابراهيم، مصطفى مختار. ١٥.  
 أبو غريب، ١١٢.  
 ايدوس، راجع معبد ايدوس  
 الاتحاد السوفيتي، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٤٤، ٥٧، ٥٨، ٧٥، ١٦٣.  
 آدم، روبرت، ٢٧، ٢٨  
 ارنيس، راجع معبد ارنيس.  
 ارسلو، ١٥٦.  
 الارهرودي، سيبا، ١٤  
 الاونوفو، ٣١.  
 آسنان، س، هـ، ٥٩  
 الايان، لك، س، ٣٥.  
 القور، القار، ٤٤.  
 القاروسيو، سبارو، ١٠٦.  
 لكاتيا، ٩٥.  
 القزايت الأولى، ٩٥.  
 لمانة العاصمة، ١٦.  
 ليجر، مايكل، ٩٩، ١٥٤.  
 لاسكب، جون، ٣٣.  
 لاطيانغية، ١١، ١٢٩.  
 انظر، ٣٨  
 انكلترا، ١٢، ١٣، ١٤، ١٦، ٢٢، ٢٣، ٥٠، ٥٩، ٦٠،  
 ٦٤، ٧٤، ٧٥، ٨٦، ٩٠، ٩٤، ٩٧، ٩٨، ١٠٥،  
 ١٠٦، ١٠٩، ١٣١، ١٥٣، ١٥٥، ١٥٦،  
 ١٥٧، ١٦٥.  
 أنير  
 النيس، ٦٠، ٩١، ١٠٧، ١٠٨.  
 النين، ٣٩، ٣٤  
 اوجيلار، ٢٠.  
 اوروبا، ٥٨، ٩٥.  
 اوزمان، بارون يوجين، جرج، ٣٣  
 الأيام الأخيرة لريوسي، ١٣.  
 ايطاليا، ٩٥، ٩٦، ١٠٦، ١٥٣، ١٥٥.  
 ايجل، برج، ٢٨  
 ايجل، غوستاف، ٢٩.  
 بادغيتون، مكتبة لطار، ٢٤.  
 بارك السعدون، ١٥.  
 باريس، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٦٦.  
 باكستن، جرزيف، ٢٥، ٢٦، ٧٤، ٧٥، ١٠٧، ١٥٤.  
 الديالم هاوس، ٢٧، ١٥٥.  
 الدياوطوس، ٩، ١٤، ٢٢، ٢٤، ٥٢، ٥٣.

- بابلوني. ادوارد. ١٢٨.  
 باير. جون. ١٥.  
 برنجارد. ت. ف. ٢٦.  
 برن. فيسبيس. ٧٤.  
 برنيسكي. فيليز. ١١٠.  
 بغداد. ٥. ٨. ١٠. ١١. ١٣. ١٤. ١٧. ٢٠. ٢٩. ٣٢. ٦٦. ٧٥.  
 بقرز. انطون. ٤٢.  
 بلاويوه. انفريا. ٩٧.  
 البلاويوه. ١٠٨.  
 البالية. ٣٦. ٥٧. ٥٨.  
 اليرزاز. ٩.  
 يوناد. ٢٠.  
 يينجيان. ١٢. ٢٠.  
 يورايوي. ج. ١١٨.  
 يويه. اوست. ٢٩. مسكنه في شارع فرانكلن. ٣٢. ٣٣.  
 بيكسو. بايلو. ١٠. ١٣٥.  
 يوجن. اوفنس ولي. ١.  
 تايز. رالف. ٦١.  
 تاتن. فلايمير. ٣٦. ٤٢.  
 التصريفية. ٥٨. ١٢٩. ١٣٠.  
 تريون. برج. ١١٠.  
 فونز. رينشارد. ٢٦.  
 تشارسوت هانس. ١٠٧.  
 تكتون. مجموعة. ٢٢.  
 التكمية. ٥٨. ١٢٩. ١٣٠.  
 فلورود. توماس. ٢٦. ٩٠. ٩١. ١٠٧.  
 التقطية. ١١.  
 تلسوي. ليو. ١٦٣.  
 الجادرجي. رولف. ١٩.  
 الجادرجي. كامل. ٧. ٨. ٩. ٧٥-٧٦.  
 جاينكوفسكي. ١١. ١٢. ٦٠.  
 حور:  
 كوليروفكيل. ٢٥. ٢٦.  
 لندن. ٢٦. ٩٠.  
 جمعة. حسان الدين. ١٦.  
 جيزز. انير. ٩٤. ٩٦. ٩٨. ١٠٨. ١٥٣.  
 جيسس الاول. ٩٦.  
 الحروب النيرجي السوفيتي. ٥٧.  
 حسن. فائق. ١١.  
 الحلي لالايي. ٣١.  
 الحيدرآغا. ٨.  
 دافشي. ليونارد. ٩٩. ١٥٤.
- دالي. سلفادور. ٣٦-٣٧.  
 دارد. نعيم يوسف. ١٣. ١٤. ١٦.  
 دوشي. ب. ف. ٦٦.  
 د ستيل. حركة. ٣٦.  
 ديوي. ١٣.  
 ديورجاله. ١٣.  
 رايت. فرانك لويد. ٣٧. ١٥٨.  
 رجاردمس. أ. إ. ٥٢.  
 الرجال. خالد. ١٥. ١٦.  
 رسكن. جون. ١٣١.  
 رفايل. ١٥. ١٥٤.  
 روكي كرومكوف. ١١.  
 رن. كرسوفر. ٩٨.  
 رو. مير فان در. ٢٢. ٣٧. ٤٤. ٥٥. ١٦١.  
 رويرت وشركاه. ١٦٢.  
 رونشتاين. ارن. ٢٢. ٢٣. ٥٠. ٥٢. ٦٢. ٦٦.  
 رونشتاين. ليونارد. ٦٦.  
 روما. ١٥٦.  
 ريمت بارك. ٢٤. ٢٥.  
 سزافسكي. ١٢. ١٣.  
 ستون. ادوارد داريل. ٨.  
 سترلاندر. كراهام. ١٥.  
 السريالية. ٥٨. ١٢٩.  
 سلفجر. عزون. ١٦٥.  
 سيد. مدرسة. ٢٠.  
 سليم. جواد. ١٠-١٤. ١٦. ١٩. ٢٠.  
 سليم. نزار. ١١. ١٢. ١٦.  
 سليم. لوزنا. ٢٠.  
 سهرتريز. ف. ن. ٣٥.  
 سيران. ٢٠.  
 شرويش. ٢٦.  
 شكبير. عصر. ١٦٢.  
 شوارع:  
 طه. ٨. ١١.  
 الفتي. ١٤.  
 الملك فيصل. ١٤.  
 شيكاغو. ١٥٨.  
 صافوا. نجدة عي. ١١. ١٩.  
 الصليب المطوف. ١١١. ١١٢.  
 صماء. ١٣٢.  
 الطرطان. نقش. ١١١.  
 العراق. ٦. ٧. ٨. ١١. ٧٥. ٧٦.  
 علاوي. جعفر. ١١. ١٦.

- عولي. صالح. ١. ١١. ١٢. ١٣.  
عولي. نعمان. ٥. ١٠. ١١. ١٢. ١٣. ١٤. ١٦.  
غرانت. دانكن. ١٣.  
غروبيوس. ولتر. ١٤. ٥٢. راجع أيضاً المارهاوس.  
غرينش. دار الملكة. ٩٧.  
غوركي. مكسيم. ١١.  
غولوسوف. ابليلا. ٣٦.  
غولمار. هكتور. ٣٩.  
غراي. ماكسول. ٢٢.  
الفركويند. ٩.  
فرسا. ٢٨. ٥٠. ٩٥. ١٢٣. ١٢٥.  
فريبرز. ٥٣.  
فرن. الأخيرة. ٣٦. ٣٧. ١٣٠.  
فلورال هول. كلفت كارون. ١٠٦.  
فنادق:  
فيشبا. ٨.  
فلتون. ٨.  
فوردي. هيري. ٧٤.  
فدس. غلري. ٨.  
قصور:  
البلوري. ٢٥-٢٦. ٦٠. ٧٣. ١٥٤. ١٥٥.  
بزهريست. ١٠٤.  
سائن. ٩٥.  
سايين. ٢٨.  
لورغليت. ٩٦.  
ولاشن. ٩٦.  
كاير. نعم. ٤٢.  
كاندرايات  
اكتر. ١٦١.  
اوبل. ١٠٣.  
ايلي. ١٢٥.  
ايمان. ٤٩. ٥٠. ١٢٣. ١٢٤.  
بورج. ١٢٠.  
بوليه. ٤٧. ١٢٣. ١٢٥.  
بيزوروز. ١٢١.  
دردام. ١٦١.  
ريز. ٤٩. ٥٠. ١٣٤.  
شارتر. ٧٣. ٨٨. ١٢٤. ١٢٥. ١٢٧. ١٣٣.  
١٣٤.  
صوفري. ٥٠. ١٢٤. ١٢٥.  
غولستر. ٧٣. ٨٦.  
القديس بول. ٢٦. ٩٩. ١٦١.  
كولون. ١٢٤.  
لانان. ٤٩.  
لنكلن. ٤٩.  
نوتردام. ٣١. ٣٢. ٥١. ٨٧. ٨٨. ١٢٥.  
ويستر. ١٢٤.  
يوزك. ١٠٣.
- كاسيمير. ٩.  
كالاباسيدا. صريح. ٨٢.  
كامل. عبد الله احسان. ١٢. ١٣. ١٤. ١٦.  
كاودي. اتيرني. ٣٦.  
كرايزلر. سبارة. ١١١.  
الكريك. راجع معبد الكريك.  
كلية زويت. ١٣.  
كنالس:  
بازي. ١١٠.  
بغلي. ١٠٤.  
تزن. ١٠٢.  
كلية الملك. كيمودج. ٤٧-٤٨.  
وايلي. ١٠٢.  
ولام. ١٠٢.  
وستمنتر. ١٢٣.  
كوبام هول. ١٠٩.  
كوفن. ٥١. ٥٢.  
لو كوروزيه. ١٤. ٢٢. ٢٩. ٣٠. ٣٧. ٥٥. ٦٦. ٦٧.  
كورياتو. ٥٢.  
كورن. اوفر. ٥٣. ٥٤. ٥٩.  
كوكر. جاد. ١٢.  
كولموكسيل. راجع حمر كولموكسيل.  
الكويست. طائفة. ١٢.  
كهف لاسو. ١٣٥.  
كيمودج. راجع كلية الملك.  
كيمودج. مانتوسينس. ١١٠.  
كيو. حدائق. راجع الدمان هاوس.  
لفريول. جامعة. ٢١.  
لكسمبورج. حدائق. ٣٣.  
لكسمبورج. روزا. راجع نصب ليكنيت ولكسمبورج.  
لندن. ١٧. ١٩. ٢٦. ٣٣. ٦٦. ٧٦. ١٠٨. ١٥٨.  
لوروس. دولف. ٤٤.  
لويد. مين. ١٥. ٢٠.  
لويس الرابع. ١٥٦.  
ليكنيت. كارل. راجع نصب ليكنيت ولكسمبورج.  
لين. لورد. ١٣.  
لين. ١٥٧. ١٦٠. ١٦٣.  
ماتوشك. ١١.  
ماتيس. ٢٠.  
ماتيو. زويت. ٦١.  
ماتوس. ليزي. ٦١.  
ماتوسيليا. ٦٦. ٦٧.  
ماركس. كارل. ١٥٣. ١٥٤. ١٥٥. ١٥٦. ١٥٧.  
ماليفيج. كاسيمير. ٤٢.

- الصحف العراقي، ١٦.  
 مدرسة جمعية المزارعين المهندسين، ٢١.  
 مدرسة المأمونية، ١٥.  
 مسرح الجيش الأحمر المركزي، ٣٥.  
 مصلحة نقل الركاب، ١٦.  
 مظلم، مدحت علي، ١٤.  
 معابد:  
 ايدوس، ١١١.  
 ارقيس، ٤٧.  
 البارثيون، ١٠٩.  
 الباثيون، ١١٨.  
 الكرنك، ١١٨.  
 معارض:  
 البيت، ٢٠، ٧٣.  
 الدولي، لندن، ٢٥، ٢٦، ٦٠.  
 الوطني، لندن، ٢٠.  
 ملهى البرازيلية، ١٤.  
 متدلسن، اوليك، ١٤.  
 مهرجان بريطانيا، ٦٠، ٦١، ٦٣.  
 موريس، وليسم، ١٣٠، ١٣١.  
 مونديان، بت، ٣٦، ٣٧.  
 مونية، ١٢٨.  
 مرور، هزي، ١٥.  
 نايتكل، يول، ٥٣، ٥٤.  
 نخت، لير، ١٣٤.  
 نشأت، فيصل صبح، ١٧.  
 نصب ليكنغت ولكمبروغ، ٤٤.  
 القلب، نزار، ٥.  
 نوري، عبد الملك، ١١.  
 نيكسون، بن، ١٥.  
 نيوروك، ١٥٨.  
 هامرسمت، ٢٠، ٢٣، ٥٣، ٧٥.  
 هامسيد بارك، ٣٥.  
 هايد بارك، ٢٦.  
 هرفوردشر، ٥٩، ٦٣.  
 هولندا، ٩٥.  
 هيرست، موريس، ٢٢، ٢٣، ٣٨، ٥٠، ٥٥، ٦٢، ٦٣، ٦٦.  
 وايت هول، ١٦٥.  
 ورن، جون، ٢٢، ٢٣.  
 وزارة الدفاع، ١٥.  
 رود، كيث، ١١.  
 ووكر، ونسن، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٥١، ٥٢.  
 يارغا، ١١.  
 الين، ١٣٢.

## عائدية الصور

- تقمة الصور منتقاة من المصادر الآتية:
- تصوير رفعة الجادرجي، صورة الغلاف، ١٥، ١.
- ١٩، ١، ٢٤، ٢، ٢٤، ٣، ٢٤، ٣.
- ٢٨، ٣، ٢٨، ١، ٢٧، ٢، ٢٥، ٢.
- ٣٠، ٢، ٣٠، ١، ٢٩، ٤، ٢٩، ٣.
- ٣٢، ١، ٣١، ٣، ٣١، ٢، ٣٠، ٣.
- ٣٣، ٣، ٣٣، ٢، ٣٣، ١، ٣٢، ٤.
- ٦١، ١، ٤٩، ٥، ٤٨، ١، ٣٤، ١.
- ٦١، ٥، ٦١، ٤، ٦١، ٣، ٦١، ٢.
- ٦٦، ٢، ٦٦، ١، ٦٧، ٢، ٦٧، ١.
- ١١٠، ١، ١٠٦، ٦، ٦٧، ٣.
- ١٤٠، ١١٠، ٥.
- مجموعة رفعة الجادرجي، ٥٤، ١.
- ٥٥، ١.
- تصوير كامل الجادرجي، ٧، ١، ٩، ١، ٩، ٢.
- ١٠٦، ٣، ١٧، ١، ٩، ٤، ٩، ٣.
- مجموعة عبد الله القصير، ١٢، ١.
- مجموعة لورنا سليم، ١٢، ٢.
- Giulio Rolsecco, *L'Architettura Del Ferro: L'Inghilterra (1688-1914)*, (1972).
- ٢٥، ٣، ٢٥، ١.
- John Gloag and Derek Bridgewater, *A History of Cast Iron In Architecture*, (1948).
- ٩١، ٢، ٩١، ١، ٢٧، ١، ٢٦، ٢.
- ١٠٨، ٢.
- Raymond McGrath, *The Glass In Architecture And Decoration*, (1961).
- ١٠٦، ٣، ٢٧، ٣.
- Dorson Yarwood, *The Architecture of England From Prehistoric Times To The Present Day*, (1963).
- ٧٣، ٣، ٤٨، ٢، ٢٨، ٢.
- ١٠٣، ٢، ٩٦، ٢، ٩٦، ١.
- ١٠٩، ٢، ١٠٤، ١.
- Kenneth Frampton and Yukio Futagawa, *Modern*

- Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, (1980).  
 .٤٤, ٢
- Max Bill, *Ludwig Mies Van Der Rohe*, (1955).  
 .٤٤, ٣
- J.J. Coulton, *Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*, (1977).  
 .٤٧, ١
- A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture*, (John Henry Parker, 1850) 5th edition, vol. II, Plates. Part II.  
 .٨٥, ٢ .٨٤, ١ .٧٣, ١ .٤٨, ٣  
 .١٢١, ٣
- Harald Busch and Bernd Lohse, ed., *Gothic Europe, Buildings of Europe*, (1958).  
 .١٢٤, ٢ .٤٩, ١
- Louise Grodecki, in collaboration with Anne Prache and Roland Recht, *Gothic Architecture*, (1978).  
 .١٢٠, ٤ .٤٩, ٢
- Edouard Corroyer, *Gothic Architecture*, edited by Walter Armstrong, (1983).  
 .١٢١, ١ .٤٩, ٣
- John Henry Parker, *An Introduction to the Study of Gothic Architecture*, 15th edition, (1906).  
 .١٠٤, ٢ .١٠٢, ١ .٤٩, ٤  
 .١٢٠, ٣
- Francis Bond, *Gothic Architecture in England: An Analysis of the Origin and Development of English Church Architecture from the Norman Conquest to the Dissolution of the Monasteries*, (1906)  
 .١٠٢, ٣ .٨٦, ١ .٥٠, ٢  
 .١٢٠, ١ .١١٠, ٣ .١٠٤, ٣  
 .١٢٣, ٤ .١٢٣, ٣ .١٢٣, ٢  
 .١٢٥, ٢ .١٢٥, ١
- Martin Hurlimann and Jean Bony, *French Cathedrals*, (1967).  
 .١٢٧, ٢ .٧٣, ٢ .٥١, ١
- Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, (1983).  
 .١١١, ٤ .١١١, ٣ .٦٢, ١
- Roger Lewin, *Thread of Life: Smithsonian Looks at Evolution*, (1983).  
 .٧١, ١
- John Hix, *The Glass House*, (1974).  
 .٧٣, ٤
- Violet R. Markham, *Paxton and the Bachelor Architecture 1851-1945*, (1983).  
 .١٣٠, ١ .١١٠, ٢ .٢٨, ٤  
 .١٣٠, ٢
- Le Corbusier 1910-1960*, Editions Girsberger, (1960).  
 .٢٩, ٢ .٢٩, ١
- The MacMillan Encyclopedia of Architects*, Vols. 1, 2 and 4, (1982).  
 .١١٠, ٤ .٣٦, ١ .٣١, ١
- Paul Clemen and Martin Hurlimann, *Gotische Kathedralen in Frankreich: Paris, Chartres, Amiens, Reims*, (1937).  
 .٨٧, ١ .٥٠, ١ .٣٢, ٢  
 .١٣٤, ٢
- Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, (1967).  
 .٣٢, ٢
- Arthurh Voyce, *Russian Architecture: Trends in Nationalism and Modernism*, (1948).  
 .٣٥, ١
- Anatole Kopp, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*, (1970).  
 .٣٦, ٢
- O.A. Shvidkovsky, ed., *Building in the USSR 1917-1932*, (1971).  
 .٣٦, ٢
- Michel Seupher, *Piet Mondrian: Life and Work*, (1969).  
 .٣٧, ١
- Dawn Ades, *Dali*, (1982).  
 .٣٧, ٢
- Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, (1961 and 1975).  
 .٨٤, ٢ .٥٩, ١ .٤٧, ٢ .٣٧, ٣  
 .١٠٢, ٤ .٩٥, ١ .٨٥, ١  
 .١٠٧, ١ .١٠٥, ١ .١٠٢, ٥  
 .١٢١, ٤ .١٢٠, ٦ .١١٨, ٢  
 .١٢٥, ٣ .١٢٢, ٢ .١٢١, ٥
- Vieri Quilici, *Architettura Sovietica Contemporanea*, (1965).  
 .٣٨, ١
- Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, (1964).  
 .١٢٨, ١ .٤٢, ١
- Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works*, (1982).  
 .٤٤, ١



في بحثه عن الجدلية القائمة دوماً، يصيغ متبانية، بين المطلب الاجتماعي والمادة التقنية في العمارة، يستعرض رفعة الجادرجي في كتابه بدايات اكتشافه للأسس الفكرية في هذه الجدلية المهمة في تطور الحضارة الانسانية، أيام كان طالباً شاباً في مدرسة هامرسمث بلندن. وجاء كتابه أشبه بسيرة ذاتية تركزت كلها في العمارة، تتابع فيها يقطعة الذهنية ونموه الفكري، مع ما رافق ذلك من شكوك وحيرات، ومحاولات صعبة، شديدة الحماس، للوصول الى حلول للاشكالات التي يقيمها استمرار الجدلية في فن تتجسد فيه نوازغ الامم الابداعية في كل عصر. في خطة الكتاب ولغته التحليلية جرأة في الموقف وريادة في الرأي، وهما مما تميز به المؤلف مفكراً وإنساناً ومهندساً معمارياً، لأكثر من ثلاثين سنة حافلة بالجهد والانجاز.

## جبرا ابراهيم جبرا

هذه السيرة الذاتية تتميز عما كتب في اللغة العربية من سيرة ذاتية بانها تقترب من اسمى متطلبات السيرة الذاتية، لكونها تبيح في ماضي الزمان فحة حياة حاضرة على الدوام وتضخ في المكان حركة حياة ملموسة مسموعة، ولانها أيضاً سيرة تتناول شخص كاتبها في حالة تفاعله مع العالم المحيط به عبر حركة أخذ وعطاء يزداد ثراء خلالها كل من الاخذين والمغلطين.

وفي هذا الكتاب نظرات نقدية لفن المعمار يندر ان تطوقت لها الكتب العربية بمثل هذه النصاعة والعمق والالتزام بما هو جميل ونافع معاً، اذ ان التوازن الدقيق بين الجمال والمنفعة يشكل واحد من هموم واهتمامات الجادرجي الكبرى. ويُقدّم كل ذلك بأسلوب خال من الجعجعة او تضخيم الذات، بل على العكس من ذلك، هناك عبارات تشير الى ما مارسه الجادرجي في مهنته من نقد عنيف لذاته واستعراض لما كان يتصوره اخطاءً حتى يتوصل الى الصواب، مهما يكن الطريق اليه وعراً او شحيحاً بالامكانيات.

يقرأ هذا الكتاب لفهم ماهية فن العمارة أولاً ولفهم الكيفية التي توصل بها معماريٌ بدیع هو الجادرجي الى ادراكها ومعايشتها وتطويرها ويقرأ من اجل فهم ثالث ايضاً وهو النظر في شخصية كاتبه كما يعرضها فيه من غير مواربه ولا تعمية ولا تفاخر.

## نجيب المناع

ان «شارع طه وهامرسمث» كتاب عظيم الاهمية لانه يثير سؤالاً يجب ان يشغل بال جميع المثقفين العرب: ما هي الاسباب التي تؤدي الى ان شعورنا تقيض بادمية بالية ولماذا لم يعد فن العمارة عندنا يقوم بدوره في صقل عواطفنا وتهذيب شعورنا الاجتماعي والجمالي والاخلاقي؟ وهو الى هذا سيرة ذاتية لواحد من كبار المعمارين العرب استوعب ما في بلده وفي الغرب من سنن واساليب وافاق الفكر في علاقة المعمار بالمجتمع والتقنية على الصعيدين العالمي والمحلي.

الدكتور محسن مهدي



11-03-2017

مؤسسة الأبحاث العربية في م.م.م.  
ص.ب. ٥٥٧، ١٢، ١٥٠٠٠ بيروت، لبنان

